

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL

SUR LES TRACES D'UNE ODYSSEE COLLECTIVE :
DYNAMIQUES D'UNE CRÉATION INTERARTISTIQUE AUTOGÉRÉE AVEC
LE THÉÂTRE DE L'ODYSSEE AUTOUR DES TRADITIONS DE LA
PRÉSENCE ANTHROPOLOGIQUE ET DU JEUNE THÉÂTRE

MÉMOIRE
PRÉSENTÉ
COMME EXIGENCE PARTIELLE
MAITRISE EN THÉÂTRE

PAR
GENEVIÈVE ANTONIUS-BOILEAU

JANVIER 2020

UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À MONTRÉAL
Service des bibliothèques

Avertissement

La diffusion de ce mémoire se fait dans le respect des droits de son auteur, qui a signé le formulaire *Autorisation de reproduire et de diffuser un travail de recherche de cycles supérieurs* (SDU-522 – Rév.07-2011). Cette autorisation stipule que «conformément à l'article 11 du Règlement no 8 des études de cycles supérieurs, [l'auteur] concède à l'Université du Québec à Montréal une licence non exclusive d'utilisation et de publication de la totalité ou d'une partie importante de [son] travail de recherche pour des fins pédagogiques et non commerciales. Plus précisément, [l'auteur] autorise l'Université du Québec à Montréal à reproduire, diffuser, prêter, distribuer ou vendre des copies de [son] travail de recherche à des fins non commerciales sur quelque support que ce soit, y compris l'Internet. Cette licence et cette autorisation n'entraînent pas une renonciation de [la] part [de l'auteur] à [ses] droits moraux ni à [ses] droits de propriété intellectuelle. Sauf entente contraire, [l'auteur] conserve la liberté de diffuser et de commercialiser ou non ce travail dont [il] possède un exemplaire.»

REMERCIEMENTS

Un grand merci à Francine Alepin et Yves Jubinville qui ont assuré la codirection de ce projet un peu fou avec sagesse, générosité et rigueur. Je tiens aussi à souligner la grande implication et le précieux soutien de Corinne Pulgar, une directrice de production et amie hors du commun. Merci à Ariane Bourget, conseillère dramaturgique et amie, qui m'a offert toute son énergie et ouvert de nombreuses perspectives pour l'écriture de *Sur les traces d'une odyssee collective*. Merci à Jean-Nicolas Reysset, pour son aide à la conception sonore, à Jacinthe Racine, qui a réalisé une conception lumière pleine de magie et qui s'est approprié mes idées avec cœur, ainsi qu'à Gabrielle Couillard, qui est arrivée à la rescousse du projet à la dernière minute avec un enthousiasme salvateur.

Je remercie aussi de tout cœur les artistes qui se sont prêtés au jeu de ce laboratoire jusqu'au bout, Anglesh Major, Kim Crofts, Janne Paquin, et Roxanne Larochelle-Mosseau, ainsi que celles qui y ont contribué pendant le processus, Jeanne Lauzier et Marie Filiatrault. J'aimerais aussi remercier le Théâtre de l'Odyssee, cette troupe impossible et si fabuleusement chaotique qui a rendu ce projet possible. Particulièrement à Audrey Pepin, femme de caractère à la démarche artistique puissante et aux convictions politiques délicieusement exigeantes, qui s'est jointe à la recherche en tant que membre observatrice et qui est aujourd'hui codirectrice de la compagnie, à notre plus grande joie. Merci également à l'École supérieure de théâtre, notamment Azraëlle Fiset, Charles-Hugo Duhamel, Luc Maltais, Yves Gemme, Gaëtan Favreau, Marie-Michèle Mailloux... et spécialement Marie-Géraldine Chartré, complice bienveillante.

Merci à mes collègues et grandes amies Julie-Michèle Morin et Marie-Claude Garneau, pour leur soutien et leurs rires contagieux, de même qu'à Myriam Stéphanie Perraton-Lambert, Cédric Delorme-Bouchard et Josianne Dulong-Savignac pour la lumière et l'entraide.

Une mention spéciale à Lucie Bouchard, pour son aide avec le rouet, ainsi qu'à Marc-Olivier Carle et Maude Beaudoin-Pellerin, pour leur aide avec le décor. Apprendre à filer de la laine pendant les vacances de Noël dans le sous-sol en béton de l'UQAM, c'est toute une aventure.

La rédaction d'un mémoire ou d'une thèse présente de nombreux obstacles, puisque les projets de recherche aux cycles supérieurs viennent souvent avec leur lot d'isolement, d'anxiété et de découragements... et mon cas ne fait pas exception. Je tiens donc à nommer l'apport précieux des activités de l'organisme Thèsez-vous dans mon processus d'écriture. Sans les outils, la solidarité et l'encadrement, il est possible que ce mémoire n'aurait jamais abouti. Un merci tout spécial à la coordonnatrice de l'organisme, Annie-Pier Bureau, pour son travail incroyable.

Enfin, merci à mes parents, Wedad Antonius et André Boileau, pour leur grande confiance, leurs encouragements et leurs judicieux conseils.

Et par-dessus tout, à mon âme sœur, mon meilleur ami, collègue, époux et complice de tous les jours, Jean-Patrick Reysset, toute ma reconnaissance et mon admiration. Sa patience, sa compréhension et sa loyauté indéfectible m'ont porté à travers toute la durée de ce projet. Son immense courage et l'authenticité de sa présence ont rendu l'expérience d'autant plus riche et vraie.

DÉDICACE

Pour Jean Patrak et Audrey Pepin

Et à tous ces artistes dont le capitalisme n'a
pas encore eu raison.

À leur révolte et à leur imagination.

« C'est toujours plus facile de suivre les règles
des autres que d'inventer les siennes, mais...

Pas game. »

AVANT-PROPOS

Les raisons qui m'ont poussée à entreprendre ce projet de maîtrise en recherche-crédation sont nombreuses, et s'expliquent en grande partie par un parcours de vie bricolé entre création scénique, militantisme politique et philosophie des rapports humains. Depuis plusieurs années, l'engagement social et politique fait partie de ma vie. À travers différentes instances, du lobby citoyen pour l'environnement ou les droits de la personne au mouvement *Occupy*, en passant par les groupes de pression et partis politiques, sans oublier les événements marquants de 2012, j'ai été à même d'explorer différentes structures du travail militant et d'entrer en dialogue avec de nombreuses réalités des luttes sociales actives. Après avoir complété ma formation théâtrale québécoise par le biais de différents stages intensifs en Europe et en Asie (dont deux stages de création intensifs auprès d'Eugenio Barba, à l'Odin Teatret, au Danemark), j'ai fondé un collectif d'arts vivants, le Théâtre de l'Odysée, dont les créations collectives explorent des thématiques philosophiques *mythifiées* et des procédés créatifs issus de l'anthropologie théâtrale, dans un contexte interartistique autogéré, inspiré des milieux militants dans lesquels mes collègues et moi avons baigné. Ces relations entre l'anthropologie théâtrale et l'autogestion sont cruciales dans la démarche artistique de la compagnie. Elles sont mises à l'épreuve dans un processus de création par laboratoires. Les créations collectives interartistiques qui en émergent portent souvent une remise en question du rapport du public à l'expérience théâtrale en soi, à la fonction que cette dernière occupe dans le *ici et maintenant*. Cette démarche s'est peu à peu enrichie d'une réflexion commune, mais très intuitive, sur les rapports interpersonnels et la communication authentique, outils nécessaires à la mise en

commun de l'univers artistique intime de chaque membre et à l'application des principes d'autogestion.

Un des éléments qui me préoccupent toujours concerne la difficulté de mettre en relation, dans une démarche de création, le politique et l'esthétique. Considérant l'acte théâtral comme un rituel parmi d'autres, avec ses règles, ses impacts sur ceux et celles qui y participent, ses codes esthétiques, son rôle politique et ses symboles, je m'intéresse aujourd'hui au rôle, à la fonction et à la valeur de ce rituel, que plusieurs qualifient d'archaïque ou de dépassé, dans nos communautés contemporaines. À cela s'ajoute la question du statut de l'artiste dans sa cité, qui me préoccupe depuis plusieurs années. Nombreux-ses sont les praticien-ne-s et théoricien-ne-s du théâtre qui cherchent à en définir les critères ou qui tentent d'intégrer à leur démarche artistique cette recherche particulière. Notre travail des dernières années autour de ces enjeux a généré avec le temps certaines préoccupations, voire même certaines insatisfactions face au processus collectif en laboratoire et aux obstacles que cette recherche engendre. Afin de réussir à mieux comprendre cette pratique qui est la nôtre, et d'esquisser des pistes de solutions aux différents dysfonctionnements qu'elle peut générer, il m'a semblé nécessaire de lui donner un cadre plus rigoureux pour mieux l'analyser. C'est ainsi que ce projet de maîtrise est né. De fil en aiguille, les procédés créatifs et stratégies de travail que j'ai pu identifier, théoriser et modéliser au cours de la recherche-crédation me sont apparus comme autant d'outils à partager avec le milieu des arts vivants, pour enrichir, structurer ou inspirer des pratiques. J'espère donc que ce projet aura été bénéfique pour ma communauté en ce sens.

TABLES DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	ii
AVANT-PROPOS	v
LISTE DES FIGURES.....	ix
LISTE DES TABLEAUX.....	x
RÉSUMÉ.....	xi
ABSTRACT.....	xii
INTRODUCTION.....	1
CHAPITRE I TRADITION DE LA PRÉSENCE ANTHROPOLOGIQUE.....	7
1.1 Anthropologie théâtrale, ou le théâtre comme rituel	8
1.2 Modernité, division du travail et textocentrisme	9
1.3 Artaud, Grotowski et Barba : pratiques de résistance.....	10
1.4 Outils et procédés d'une tradition de la présence anthropologique.....	14
1.4.1 Le <i>Training</i>	18
1.4.2 Approche par laboratoires.....	20
1.4.3 Présence performative et pré-expressivité	21
1.4.4 Improvisations.....	22
1.4.5 Interartialité et écriture de plateau.....	24
1.4.6 Codification du geste.....	26
1.4.7 Montage / Partition (performeur·euse).....	28
1.4.8 Montage / Partition (mise en scène).....	29
1.4.9 Mythification et ritualisation de l'action performée	30
1.4.10 Construction d'un corps extra-quotidien.....	33
1.4.11 Conception incantatoire de la parole.....	35
1.4.12 Transcendance de la représentation	37
1.5 Actualisation et mise en dialogue avec l'autogestion.....	38

CHAPITRE II	MODES DE GESTION COLLECTIVE	41
2.1	Tradition du Jeune théâtre au Québec : inspirations d'un courant d'émancipation.....	42
2.1.1	Travail poétique et esthétique	42
2.1.2	Travail interrelationnel.....	45
2.1.3	Travail politique, ou le rapport à la communauté	46
2.1.4	S'adapter pour survivre... et mourir quand même.....	47
2.2	Gestion collective au Théâtre de l'Odyssée : de l'intuition à la modélisation ..	49
2.2.1	Racines idéologiques du collectif.....	51
2.2.2	Outils mis en place au sein du collectif.....	59
2.3	Synthèse des outils en vue du terrain.....	72
CHAPITRE III	LE TERRAIN DE RECHERCHE-CRÉATION	77
3.1	Méthodologie de la recherche-crédation	78
3.1.1	Approches méthodologiques: intersections et rapiécages.....	78
3.1.2	Constitution du groupe.....	82
3.1.3	Les règles du jeu.....	85
3.1.4	Observation	88
3.1.5	Communication des résultats de la recherche-crédation.....	88
3.2	Déroulement du laboratoire	90
3.2.1	Contexte de création.....	90
3.2.2	Chronologie des procédés	95
3.3	Mise en place de la conférence-démonstration.....	111
3.3.1	Prémises : intention et choix de la forme	111
3.3.2	L'écriture.....	113
3.3.3	Les choix de mise en scène	114
CONCLUSION	121
ANNEXE A	Texte intégral de la conférence-démonstration.....	126
ANNEXE B	Aperçu du Blog	141
BIBLIOGRAPHIE	142

LISTE DES FIGURES

Figure	Page
Figure 2.1 Diagramme sur l'engagement des membres.....	60
Figure 2.2 Synthèse de la structure organisationnelle.....	62
Figure 2.3 Les trois sphères d'activité.....	62
Figure 2.4 Outils et procédés intégrés dans le diagramme.....	72
Figure 3.1 Nouveaux outils.....	104

LISTE DES TABLEAUX

Tableau	Page
Tableau 1.1 Tradition de la présence anthropologique : aperçu des procédés.....	17
Tableau 2.1 Synthèse des outils collectifs en vue du terrain.....	73
Tableau 3.1 Incorporation de méthodologie poïétique dans le tableau ethnographique de Mauss.....	82
Tableau 3.2 Participant·e·s membres du collectif temporaire	84

RÉSUMÉ

Cette recherche-création aborde les outils et stratégies de création dans la pratique du collectif Th atre de l'Odyssee. Elle met en dialogue le travail de création autogéré et interartistique avec les principes de l'anthropologie th atrale, en abordant les deux communautés de pratiques aux fondements du collectif : la tradition de la présence anthropologique et le mouvement du Jeune Th atre au Québec. Le cadre d'analyse du présent mémoire propose une étude théorique de ces deux traditions à la rencontre des *performance studies* et de l'ethnoscénologie. Les procédés qui en sont issus, de même que les stratégies déjà en place au Th atre de l'Odyssee, ont été mis à l'épreuve dans le cadre d'un laboratoire de création de six mois au cours duquel des artistes issu s de différentes disciplines artistiques ont été regroup  s en un collectif temporaire pour construire ensemble une courte-forme. Ce laboratoire a permis de mettre en pratique les principes théoriques étudiés, de les adapter aux besoins du collectif, ou encore d'en inventer de nouveaux. Ces expérimentations font l'objet dans le présent mémoire d'une analyse autopo t ique et autoethnographique, mettant en relation la démarche de création et les dynamiques de groupe en jeu. Un récit du processus de création et les outils de travail les plus pertinents ont ensuite été présentés sous la forme d'une conférence-démonstration th atrale, récit poético-performatif au cours duquel les membres du groupe ont reproduit leur processus créateur sur scène, en concentré.

Mots-clés : Autogestion, Collectif, Anthropologie th atrale, Jeune Th atre, Interartistique

ABSTRACT

This research-creation addresses the creative tools and strategies in the practice of the collective *Théâtre de l'Odyssée*. It puts into dialogue the work of self-directed and interartistic creation with the principles of theater anthropology, by approaching the two communities of practice at the foundations of the collective: the anthropological presence tradition and the *Jeune Théâtre* movement in Quebec. The analytical framework of this research proposes a theoretical study of these two traditions at the intersection of performance studies and ethnoscenology. Those traditional principles, as well as the strategies already in place at *Théâtre de l'Odyssée*, were put to the test as part of a six-month creative laboratory in which artists from various artistic backgrounds formed a temporary collective to build a short performance together. This laboratory was an occasion to put into practice the theoretical principles studied, to adapt them to the needs of the collective, or to invent new ones. These experiments are the subject of an autopoietic and autoethnographic analysis, linking the creative process and the dynamics of the groups involved. A narrative of the creative process and the most relevant working tools were then presented in the form of a theatrical lecture-demonstration. This poético-performative lecture allowed the members of the group to reenact on stage, in a concentrated manner, their creative process.

Keywords: Self-management, Collective, Theater Anthropology, *Jeune Théâtre*, Interartistic

INTRODUCTION

Ce mémoire-création porte sur les dynamiques de groupe dans un collectif interartistique lors de l'exploration de procédés et stratégies issus d'une *tradition de la présence anthropologique* dans un contexte d'autogestion. Plus particulièrement, il s'agit de revenir sur les tentatives d'appropriation de ces traditions au sein de mon collectif, le Th tre de l'Odysée, pour mieux comprendre sa pratique et ses modes de fonctionnement, mais aussi pour proposer des pistes de solutions à des obstacles rencontrés en cours de travail. Dans le cadre de cette recherche-création, la tradition de la présence anthropologique réfère à un ensemble de procédés et méthodes s'inscrivant dans une filiation de pratiques, circonscrite par la communauté de discours que forment Antonin Artaud, Jerzy Grotowski et Eugenio Barba. Comment s'approprier ces traditions de pratiques en les actualisant dans un contexte de collectif ? Comment actualiser les traditions de pratiques collectives face aux écueils qu'on leur connaît ? Le terrain de cette recherche, un groupe de création *ad hoc* composé d'artistes venant de différentes formations en arts vivants, est amené à vivre un processus de création collective interartistique dans un dialogue théorie / pratique amorcé par le Th tre de l'Odysée et s'enracinant à deux traditions: d'une part, les méthodes de création majoritairement liées à l'anthropologie th atrale; et d'autre part, les stratégies de travail collectif inspirées de la mouvance du Jeune Th tre au Québec.

Cette expérience se concrétise en un laboratoire étendu sur une période de six mois, avec le prétexte de construire ensemble une courte forme en mettant en pratique les procédés et méthodes de ces deux traditions. Quelles analyses peut-on faire des dynamiques de création dans ce type de groupe artistique ? De quelles manières les

procédés de la présence anthropologique peuvent-ils nourrir le processus de création collective et l'expérience des membres du groupe ? Comment la communication et les rapports humains sont-ils mis à l'épreuve par cette expérience ? Comment identifier, améliorer et bonifier le processus et les procédés empruntés aux traditions d'inspiration ? Telles sont les questions qui ont guidé notre recherche.

La mise sur pied d'un laboratoire de création dans tel contexte amène un lot de défis possibles :

- les défis du collectif, les traditions du jeune théâtre et les stratégies d'autogestion;
- les difficultés de l'interartistique, ou les manières de mettre en dialogue les différents modes d'expression artistique de chacun·e;
- la tradition de la présence anthropologique et ses résistances aux modes de pensée rationnels dans une recherche de sacré.

Le travail de création collective présente déjà plusieurs obstacles, même quand il s'agit d'écrire un texte, alors que la communication se passe de manière plutôt rationnelle. Si, en plus, on écrit la partition textuelle au même moment que les partitions musicale, chorégraphique et visuelle, alors le vocabulaire et le mode de communication ne sont pas les mêmes pour chacun. Les échanges se complexifient et ne sont plus uniquement ancrés à des balises rationnelles. Enfin, si ces laboratoires s'inspirent d'une école de pensée dont l'esthétique est plus proche d'une organicité, pour faire écho à une présence plus intemporelle, universelle¹, il devient vital de créer

¹ Les notions d' « intemporalité » et d' « universalité » apparaissent comme des balises caractérisant l'analyse philosophique. Le choix de mots effectué ici, auquel renverront certains passages du présent mémoire, vise donc à présenter des choix artistiques, des qualités de présence, ou encore des préoccupations relevant de questions philosophiques, en ce sens que ces questions abordent des concepts ou des idées dont l'entendement se traduit au-delà des époques et des lieux :

des outils de communication et de gestion de groupe pour que chacun·e y trouve son compte.

C'est au cœur de ce processus que les tensions entre l'esthétique, le politique et l'interrelationnel se manifestent. Nos formations institutionnelles artistiques nous ont appris certains modes de fonctionnement, basés sur les rapports hiérarchiques. L'efficacité, la productivité et la rationalité sont devenues un ensemble de conventions, qui est rarement remis en question. La volonté de mener une pratique dont la démarche conteste ces habitudes relève donc de convictions sociales et politiques fortes quant aux rapports de pouvoir, à la fonction sociale de la création artistique dans une communauté, et aux aspects politiques de ce travail de création. J'ai donc observé comment ces rapports sont vécus par le groupe au cours du laboratoire, les tensions entre les procédés explorés, les contradictions ou difficultés survenues pendant cette expérience; j'ai ensuite tenté d'élaborer des solutions innovatrices avec le groupe en améliorant les outils proposés ou encore en inventant de nouveaux procédés et de nouvelles stratégies de création. Le parcours de création du collectif, de ses dynamiques du groupe et les procédés et outils les plus pertinents ont ensuite été communiqués sous la forme d'une conférence-démonstration performative, permettant au public d'être témoin d'un rendu concentré du processus

Pour appréhender le présent, la pensée philosophique commence donc, paradoxalement, par se tourner vers un passé qu'elle réfléchit et dans lequel elle se réfléchit. C'est au creux de ce passé que gisent les outils conceptuels qui permettent un approfondissement de son époque parce qu'ils expliquent le présent de manière plus intemporelle [...] cette tension vers l'universel humain semble bien une dernière caractéristique de la pensée philosophique. Le fait qu'elle naisse à tel moment de l'Histoire, dans tel horizon géographique et humain, ne va pas l'empêcher de se voir au fil du temps reconnue partout comme une manière singulière d'appréhender le monde. Cette expansion suppose qu'elle touche, au-delà des temps et des lieux qui l'ont vue naître, l'ensemble de l'humanité et non telle *Weltanschauung* [conception du monde] singulière à travers tel groupe particulier, telle classe sociale, ou telle civilisation désormais disparue. (Jolibert, 2013)

en direct. La forme esthétique de cette conférence-démonstration s'inspire des *Work Demonstration* réalisés par l'Odin Teatret, dirigé par Eugenio Barba.

Le cadre théorique dans lequel s'enracinent mes réflexions sur la tradition de la présence anthropologique est basé sur une définition mixte du concept de « rituel théâtral », posant sur le phénomène théâtral un regard à la rencontre de l'ethnoscénologie telle que la présentent Jérôme Dubois (2009) ou Jean-Marie Pradier (2001) et des *Performance studies*, tel que l'envisagent l'anthropologue Victor Turner (1982) et le théoricien des arts vivants Richard Schechner (2004). Cette position me semble pertinente pour tenter à la fois d'éviter les pièges de l'ethnocentrisme, ainsi que les discussions oiseuses autour du galvaudé terme de performance (Féral, 2013), auquel on a prêté de nombreuses définitions. Poser ce regard anthropologique sur le langage scénique, afin de le considérer comme un rituel parmi d'autres, avec ses formes et ses fonctions codifiées ou stylisées, m'a même menée à un certain moment à envisager la possibilité de bannir le terme « théâtre » de ma recherche, lui préférant l'expression « performance symbolique » que Turner (1982) utilise pour définir tout rituel. J'y ai renoncé, car il m'apparaît impossible de nier certains éléments spécifiques au théâtre, comme la dramaturgie, le personnage, ou le rapport au public, notions essentielles à l'appréhension de l'ensemble discursif au cœur de la tradition de la présence anthropologique. Je ferai aussi directement appel aux écrits d'Antonin Artaud, Jerzy Grotowski et Eugenio Barba, pour dresser un aperçu des procédés de la tradition de la présence anthropologique. Une partie de mes recherches sur les pratiques des trois metteurs en scène vient de mes propres connaissances et notes de stage suite à mes séjours à l'Odin Teatret.

Pour ce qui est des méthodes d'organisation du collectif, et l'appréhension de l'ensemble de traditions attribuées au Jeune Théâtre (Lorraine Hébert, 1977 et Christian Dutil, 1982), les idées développées feront appel aux théories politiques liées à l'autogestion (Collectif, 2013), tels les anarchismes (Dupuis-Déri, 2007, Steiner,

2008, et Trinquier, 2016), la sociocratie (Edenburg, 1988), le mode décisionnel par consensus (Vodoz, 1994), le socialisme libertaire (Bakounine, 1973) ou les systèmes de démocratie directe (Véronneau, 2009). Ces ressources permettront de mieux encadrer les structures d'organisation, le processus créatif, les stratégies de travail et surtout les dynamiques de groupe.

Pendant la réalisation du projet, l'approche méthodologique envisagée se situe au croisement des regards autopoïétique et autoethnographique. D'abord, l'approche autopoïétique, analysant le processus de création avec un axe de recherche plutôt systémique et relevant des théories de la modélisation, permet de schématiser les méthodes de travail qui s'avèreront pertinentes. Ainsi, comme l'explique Le Moigne (1994), il devient possible de proposer un modèle qui, loin d'être absolu, schématiserait le travail et décrirait de manière plus pragmatique le mode de fonctionnement des laboratoires. Concrètement, il s'agit de produire des schémas conceptuels des actions accomplies d'une séance de travail à l'autre, en identifiant comment chaque élément agit sur les autres.

Ensuite, l'approche autoethnographique donne la possibilité d'envisager l'activité de création en collectivité comme une autre activité sociale, et le groupe de création, comme une microculture, avec ses règles, ses dynamiques, ses rapports de pouvoir internes. Cette approche me semble vitale à la recherche-création en groupe, puisque la conscience des facteurs humains au sein d'un projet de création peut en assurer la pérennité, tout comme l'absence de cette conscience pourrait en causer la dissolution. La manière de gérer les ego, les négociations esthétiques, mais aussi identitaires (comment être pleinement moi *et* pleinement dans le groupe ?) a été déterminante, à mes yeux, pour mener à bien ce projet.

Dans le premier chapitre du présent mémoire, il est question de la filiation entre les écrits d'Artaud, Grotowski et Barba autour d'un fil conducteur : la résistance. La

notion de présence abordée par les trois auteurs, notamment à travers les pratiques d'anthropologie théâtrale, servira de base à l'explicitation du concept de tradition de la présence anthropologique et des traces de cette tradition dans les pratiques contemporaines. Par ailleurs, les procédés issus de cet ensemble de pratiques y sont identifiés, la question de la fonction sociale du rituel théâtral y est abordée, afin d'établir un lien esthétique et idéologique entre les trois metteurs en scène. J'y précise aussi l'impact que l'étude de ces procédés a eu sur la préparation de mon terrain.

Le second chapitre aborde les différentes stratégies d'organisation collective qui ont servi d'appui lors du travail avec le groupe sur le terrain. D'abord, il est question des stratégies inspirées de groupes de création collective du Québec à l'époque du Jeune Théâtre (Hébert, 1977 et Dutil, 1982) et servent de base à la préparation du laboratoire. Ensuite, les procédés et outils de travail déjà en place au Théâtre de l'Odysée sont explicités et modélisés, de même que les inspirations politiques et idéologiques qui les ont engendrés. Ce tour d'horizon des modes de gestion collective mène finalement à une synthèse des outils identifiés en vue du terrain de recherche-création.

Le troisième chapitre porte sur le terrain pratique, à savoir le laboratoire de création, l'observation autoethnographique des dynamiques de groupe, de même que le regard autopoïétique portée sur le processus de création qui y a pris place. Les étapes du projet, sa méthodologie de recherche-création, ainsi que son contexte de réalisation y sont détaillées; on y trouve aussi un bilan synthèse du laboratoire et des résultats des expérimentations entreprises au cours des rencontres. J'y aborde aussi mon rôle de facilitatrice, ainsi que la manière dont ce rôle a été appelé à évoluer. Enfin, l'écriture de *Sur les traces d'une odysée collective*, la conférence-démonstration présentant les fruits du laboratoire en question, ainsi que les choix artistiques dont elle a fait l'objet seront présentés.

CHAPITRE I

TRADITION DE LA PRÉSENCE ANTHROPOLOGIQUE

Pourquoi le théâtre ? Comment le rituel de se rassembler pour donner à voir une série d'actions symboliques, codifiées, permet-il de se questionner ensemble sur soi-même, sur l'Autre et sur ce qui nous dépasse ? Nombreux sont les écrits traitant de la question de la transcendance (ce qui dépasse l'intelligible) et du sacré au théâtre, présentant les pratiques scéniques comme un moyen d'explorer un rapport au monde. Si le moment présent de la performance scénique peut permettre de questionner le réel et d'interroger la nature humaine, c'est que ses codes autorisent la représentation de plusieurs notions qui transcendent le temps et le lieu de la représentation. En s'attardant à la place de la transcendance et du sacré dans les théories et pratiques de l'anthropologie théâtrale, on constate qu'elles forment les vecteurs d'une culture de la résistance au théâtre. À une culture dominante valorisant la rationalité, l'individualisme et les principes à la base du capitalisme, l'anthropologie théâtrale oppose un langage du sacré, de la collectivité et de l'art total. Ce chapitre jette un regard social sur certaines pratiques de l'anthropologie théâtrale en étudiant les pratiques et discours d'Antonin Artaud, Jerzy Grotowski et Eugenio Barba. À partir de cette filiation, on trace la continuité d'une *tradition de la présence anthropologique*, un ensemble de notions et de procédés porteur d'une quête de sacré, de liberté et de sens, aux sources de cette résistance.

1.1 Anthropologie théâtrale ou le théâtre comme rituel

L'anthropologie théâtrale, nommée pour la première fois par Eugenio Barba dans les années 1960, lors de son travail auprès de Jerzy Grotowski, tire ses origines des écrits d'Antonin Artaud durant les années 1930. Afin de clarifier la différence entre « anthropologie théâtrale » et « anthropologie du théâtre », Nicola Savarese, collègue et ami d'Eugenio Barba, esquisse, dans une entrevue avec Josette Féral, une définition de cette discipline :

Barba a écrit très clairement à ce propos que l'« anthropologie théâtrale » n'est pas l'« anthropologie du théâtre » [...] Cette discipline étudie l'homme en situation de représentation : les comportements, les attitudes, les postures de l'acteur pendant son jeu. Certaines traditions théâtrales, celles qui utilisent la codification du jeu, ont bâti une véritable culture de la présence scénique du comédien et cette culture, qui est complexe, a deux faces : la face technique du jeu corporel — et de son apprentissage — et la face du mental — et de son imaginaire — qui se manifestent dans la représentation autrement que dans la vie quotidienne. (Féral, 1993)

Cette façon de voir la pratique théâtrale et sa fonction sociale au sein d'une communauté propose une définition élargie du théâtre, considérant toutes les traditions de la représentation. L'anthropologie théâtrale n'étudie pas que la représentation de pièces, mais présente une fonction rituelle de l'expérience rassemblant un public en tant que témoin autour d'une *performance symbolique*. C'est d'ailleurs ainsi que l'anthropologue Victor Turner (1982) définit le concept de « rituel ». Ainsi, tous les rituels au sens large, incluant la représentation théâtrale dans ses toutes premières formes, comme dans ses formes contemporaines, seraient en fait constitués d'actions performées pour leur charge symbolique. En ce sens, l'ensemble des codes scéniques (textuels, visuels, sonores, corporels...) peuvent ainsi prendre un sens codifié pour symboliser des éléments renvoyant à des préoccupations transcendant la représentation.

Le propos de Savarese amène à se poser la question de ce que vit et fait l'artiste au milieu de cette communauté témoin. Il met aussi en lumière par cette définition les rapports de groupe dans la création et les relations politiques en place dans ces groupes lors de la création de ces performances symboliques. Ces dernières deviennent alors créatrices de communautés de sens, proposant un temps et un espace qui présentent une certaine codification du monde, dans laquelle un·e spectateur·trice peut se projeter et se transformer avec ses semblables. Ainsi, le théâtre, en anthropologie théâtrale, est un rituel en soi, et il y est donc plutôt question de performance que de représentation; et de performeur·euse·s, plutôt que de comédien·ne·s ou d'acteur·trice·s. Par ce travail esthétique de rapprochement du rituel (entre autres par une pratique codifiée, mythifiée et performative), l'anthropologie théâtrale propose un rapport au politique (ou à la communauté) par un biais esthétique. C'est qu'en naviguant d'une communauté à l'autre, et d'une identité à l'autre, les performeur·euse·s font de leur propre identité un lieu de tension. Le sociologue Etienne Wenger, dans son ouvrage sur les communautés de pratique (Wenger, 2005), voit entre autres cette pratique collective comme un vecteur de construction sociale.

1.2 Modernité, division du travail et textocentrisme

On peut dire que les positions défendues par Antonin Artaud, Jerzy Grotowski et Eugenio Barba au sujet du travail scénique et de la fonction sociale de l'expérience théâtrale constituent une communauté de discours axée sur ce que Safrati (2007) nomme un « sens commun ». Cette notion, à l'origine de l'hypothèse qui sera présentée dans le présent chapitre, repose sur deux aspects essentiels, l'un philosophique et l'autre anthropologique: la « détermination d'une rationalité commune » et le « système de croyances ». Dans le cas des trois auteurs-praticiens qui font l'objet de ce chapitre, il serait juste d'affirmer que cette communauté de discours s'est développée sous la forme d'une filiation de pensée.

En Europe (comme en Amérique du Nord), la pensée dominante du XX^e siècle est marquée par une culture de la rationalité qui appréhende le monde en créant des catégories, pour mieux l'analyser. L'avancement de la science, la spécialisation du travail et l'industrialisation du commerce n'ont pas laissé le domaine des arts de la scène intact. Au théâtre, le travail de mise en scène est ancré dans cette même idée de division du travail. Le *Sturm und Drang* et la quête d'un art total s'estompent, et l'impulsion créatrice et la conception de l'œuvre théâtrale se séparent du travail de mise en scène. Le réalisme psychologique, dont les techniques s'ancrent dans une analyse rationnelle du texte dramatique, prend de plus en plus de place. La montée du cinéma, d'abord, puis de la télévision, industrialise cette répétition méthodique du médium de production. C'est cette division du travail, qui amène le renforcement d'un processus de création où une pièce de théâtre est d'abord écrite, pour qu'ensuite un-e metteur-trice en scène en développe une vision et dirige des interprètes dans cette voie. L'écriture d'un texte dramatique est donc considérée comme l'acte de création initial, duquel découleront toutes les autres étapes du processus de création. C'est ce que Richard Schechner nomme « textocentrisme » (2008), auquel il oppose les pratiques de Grotowski et Barba, affirmant que dans les œuvres de ces derniers, le drame n'est plus au centre du dispositif.

1.3 Artaud, Grotowski et Barba : pratiques de résistance

Antonin Artaud, Jerzy Grotowski et Eugenio Barba font partie de ces créateurs et créatrices à contre-courant de cette tendance de fragmentation rationnelle et forment une communauté de discours autour des principes de l'anthropologie théâtrale.

Pourquoi, contrairement à ce qui se passe en Orient, la tradition occidentale a-t-elle établi des différenciations entre l'acteur/chanteur, l'acteur/danseur et l'acteur/interprète ? Pourquoi l'acteur tend-il à s'enfermer — pour chaque spectacle — dans la peau d'un seul personnage ? Pourquoi écarte-t-on la possibilité d'une histoire globale avec de nombreux personnages, sautant d'un

niveau à l'autre, du général au particulier, de la première à la troisième personne, du passé au présent, du tout à la partie, des personnes aux choses ? [...] Il suffit de regarder de l'extérieur, de pays ou d'usages lointains ou simplement différents, pour découvrir les possibilités latentes d'un théâtre eurasien (Barba, 1988).

Les liens à tracer entre Grotowski et Barba sont évidents, puisque l'un a été le professeur, le mentor de l'autre. En parlant de son travail et de celui de ses prédécesseurs, Barba utilise notamment le terme de « résistance », donnant ainsi un sens politique et social à sa pratique et au travail théâtral contemporain :

Il existe un théâtre de la résistance qui œuvre dans l'obscurité, un théâtre qui s'intègre avec orgueil à la zone submergée de l'iceberg, capable d'endurer et de durer dans le temps. C'est de ce théâtre de la résistance que je me sens proche. (Barba et al., 2000, p. 94)

Cette résistance se manifeste dans plusieurs aspects du travail du maître et de l'élève, et particulièrement dans la recherche du sacré, du mythe, du rituel, du spirituel, qui caractérise les œuvres des deux metteurs en scène. Dans le contexte social de l'Occident du XX^e siècle, une telle recherche apparaît comme un acte de résistance politique en soi : résistance à la disparition d'un rituel théâtral en quête de transcendance et de sacré, tâchant de substituer ses codes à ceux d'une omniprésente rationalité. Une telle pratique artistique oppose ainsi le rituel collectif à une société dominée par l'individualisme et place au centre de sa recherche une profonde quête de sens et de liberté. La résistance prend alors un sens esthétique en ce qui concerne la fonction sociale de l'expérience théâtrale au sein d'une communauté. La Chance (2007) analyse cet enjeu à travers les écrits de Foucauld, permettant d'esquisser un lien entre les écrits de ce dernier et les vues de la tradition de la présence anthropologique sur la résistance par le rituel théâtral et ses caractéristiques émancipatrices :

[...] la liberté est une contre-conduite qui engage une résistance. La pratique de la liberté affirme l'existence d'un nouveau mode de liaison entre théorie et pratique ; Foucault cherche les actions à accomplir pour libérer le sujet des conditions qui pèsent sur sa constitution. Cette pratique passe par une intervention qui fait émerger des questionnements ou des problématisations qui se situent au sein d'une liberté de pensée. (La Chance, 2007, p. 10)

Les pratiques de la tradition de la présence anthropologique proposent des modes d'action dans la pratique artistique permettant de libérer le travail théâtral des impératifs (sociaux ou économiques) qui pèsent sur lui. Ces modes d'action sont mus par la recherche de transcendance et de sacré dans la construction d'un langage scénique et des formes performatives. Résister à l'omniprésence du rationnel en créant des formes scéniques davantage ancrées dans une autre vision du monde, plus proche de ce qui dépasse l'entendement, constitue un moyen de résistance à l'aliénation pouvant résulter de cette domination rationnelle. La rationalisation en elle-même étant d'ailleurs associée, pour Michel Foucault (1982), aux excès de pouvoir politique, on peut concevoir qu'un mouvement d'émancipation cherche à la déconstruire et à ancrer son action en opposition avec elle. Au-delà de ce que l'esprit arrive à conceptualiser, une pensée plus métaphysique, se manifestant par les pensées religieuses et magiques, constitue justement, un mode d'entendement « irréductible à l'adaptation rationnelle » (Foucault, 2017).

Artaud, Grotowski et Barba² ne trouvent pas satisfaction dans les formes scéniques occidentales qui leur sont contemporaines. En quête d'inspiration pour nourrir leur

² Il importe cependant de garder en tête qu'il semble y avoir une grande différence entre le théâtre rêvé par Artaud dans ses écrits et celui qu'il a réussi à produire. À la différence de Grotowski et Barba dont les réflexions sont ancrées dans leurs expériences pratiques, Artaud propose plutôt une réflexion utopiste et philosophique, qui nourrira néanmoins le travail des deux autres metteurs en scène.

quête de sens et leur volonté de résistance à la rationalité, les trois auteurs se tournent vers les pratiques scéniques orientales, et prennent en exemple l'importance du caractère sacré et rituel de ces formes de représentation. La communauté de discours qui s'est développée autour du domaine de l'anthropologie théâtrale puise une grande partie du système de croyances qui la fonde dans la rencontre transculturelle avec ces pratiques. Pour Artaud, le contact avec l'Orient s'est limité à des spectacles qu'il a vus en Europe, alors que Grotowski et Barba ont tous deux été à la rencontre d'artistes de l'Orient en voyageant en Asie. Tous les trois ont écrit sur le théâtre oriental, ils ont tous cherché à en explorer les formes et les valeurs: l'importance du travail du corps et de l'intégration de la musique et de la voix dans le travail de l'acteur ont mené à l'adoption de différentes méthodes de travail spécifiques à leurs objectifs. Ces réflexions arrivent la recherche esthétique expérimentale à une recherche plus politique ou sociale, sous la forme d'une réflexion sur l'acte théâtral en soi, qui met l'accent sur la présence de l'acteur et la co-présence de l'acteur et de son public. À ce sujet, Grotowski interroge plusieurs éléments des recherches « artaudiennes » :

[...] quand Artaud parle de déchaînement et de cruauté, nous sentons qu'il touche à une vérité que nous pouvons vérifier de manière différente. Nous sentons qu'un acteur atteint à l'essence de sa vocation quand il s'engage dans un acte de sincérité, quand il se dévoile, s'ouvre et se donne dans une réaction extrême, solennelle, et ne recule devant aucun obstacle posé par les us et coutumes. Plus encore, quand cet acte de sincérité est modelé dans un organisme vivant, dans des impulsions, dans une manière de respirer, dans un rythme de pensée et dans la circulation du sang, quand c'est ordonné dans et amené jusqu'à la conscience, sans se dissoudre dans le chaos et l'anarchie formelle — en un mot, quand cet acte accompli par le théâtre est *total*, alors même s'il nous protège par des puissances obscures, au moins il nous permet de répondre totalement, c'est-à-dire qu'on commence à exister. Quotidiennement, c'est à moitié seulement que nous vivons. (1977, p. 93)

Il ne s'agit pas de tenir un discours politique ou social dans un spectacle présenté de manière conventionnelle, mais plutôt, comme le souligne Grotowski en parlant des

idéaux défendus par Artaud, de « [s'opposer] au principe discursif dans le théâtre, c'est-à-dire toute la tradition théâtrale française » (Grotowski, 1977). Le retour aux origines de l'art théâtral, à sa fonction dite première, devient une praxis politique en elle-même, dans la mesure où, pour Artaud, la quête de sens et la recherche de sacré s'affirme par l'acte théâtral total. Les références aux pratiques théâtrales de l'Asie chez Artaud semblent souvent mener à cette volonté de rendre au théâtre sa fonction de « relier », de prendre une place différente dans sa communauté. Grotowski associe d'ailleurs cette conception de la transcendance au théâtre à la pensée d'Artaud. Abordant déjà la question des nouvelles tribus dans la société du XX^e siècle, il tente de redéfinir le rôle du sacré dans ces communautés modernes, qui ne se définissent plus de la même manière. Cette problématique, reprise dans les écrits Schechner sur l'avant-garde interculturelle, ouvre d'ailleurs la question de la formation de la communauté postmoderne, désormais fondée non pas sur le territoire ou la religion, mais plutôt sur les convictions et les idéaux individuels:

« This kind of uneasiness marks many in the intercultural avant-garde. It is about belonging to more than one culture, subscribing to contradictory values, conflicting aesthetic canons [...] The "nation" no longer describes how or even where hundreds of millions of people live. » (Schechner, 1993, p.17)

Face à cet inconfort de l'identité morcelée, l'« avant-garde interculturelle » recrée des rituels performatifs, des mythes et des récits métissés, dans une quête d'universalité à laquelle la tradition de la présence anthropologique fournit plusieurs pistes de réponses possibles.

1.4 Outils et procédés d'une tradition de la présence anthropologique

Bien que la tradition de la présence anthropologique (T.P.A.) tire son origine de ce que Barba a appelé « anthropologie théâtrale », elle ne s'y limite pas. Cette tradition, dont Artaud, Grotowski et Barba sont les principaux repères théoriques, s'articule

autour d'une série de pratiques et d'outils spécifiques à une pratique rituelle de l'expérience théâtrale, accentuant l'importance de la coprésence (entre le public et les personnes performant sur scène) de même que celle de l'action performative qui y sera présentée. Cet ensemble de pratiques constitue en effet la recherche d'un langage scénique qui résiste aux impératifs de sécularisation du théâtre occidental bourgeois de leur temps, qui refuse le textocentrisme et l'hyper rationnel. La question du retour aux sources, aux origines ou aux racines préoccupe les trois auteurs-praticiens. Chacun voit dans la conception rituelle du théâtre un lien avec l'essence de la nature humaine, une manière de revenir aux bases du contact avec l'autre et avec la Cité. Ils considèrent donc l'activité théâtrale dans son sens premier, apparenté aux rituels religieux des communautés ancestrales du monde. L'expression « performance symbolique », que Turner (1982) utilise pour définir la notion de rituel, est donc au cœur de la recherche de la T.P.A. Répondant ainsi au malaise que Schechner (2004) associe au morcèlement des communautés et des identités individuelles, le rituel (performance symbolique) aurait notamment la fonction de réunifier la communauté :

Reprenant cette notion de *communitas*, Victor Turner considère que, en fait, ce n'est pas l'indifférenciation qui s'affirme dans le rituel, ni l'abolition des différences, et que le symbolique, tout en se donnant comme universel, met en même temps en place la communauté et les différences qui instituent le social. (Barba & Savarese, 2008, p. 272)

La fonction sociale de l'expérience s'apparente ainsi à une quête de sens existentielle de l'humanité et de son activité de communion ou d'*être ensemble*, reliée à une fonction vitale au sein d'une communauté.

En conclusion de son *Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Barba écrit:

Il existe un art secret de l'acteur et du danseur, autrement dit des « principes qui reviennent » et qui commandent la vie scénique des acteurs et des danseurs des diverses cultures et époques. Il ne s'agit pas de recettes, mais de points de départ qui permettent aux qualités individuelles de devenir présence

et de trouver une expression individualisée et efficace dans le contexte de l'histoire de chacun. (Barba, 2008, p.310)

Les recherches de Barba autour d'une quête de complétude, de sagesse humaine, d'élargissement de la conscience au théâtre révèlent plusieurs récurrences dans le travail des performeur·euse·s de toutes les époques et de toutes les origines. En étudiant de plus près l'ensemble de pratiques performatives communes à Artaud, Grotowski et Barba, on note l'existence de méthodes et outils de travail cohérents et concrets, au service d'une quête de résistance: celle de l'expérience théâtrale sacrée, qui deviendrait vecteur d'émancipation de la pensée occidentale et de connexion collective. Cet ensemble de pratiques constitue, de par le lien symbolique qui unit les trois auteurs une tradition de méthodes, la *tradition de la présence anthropologique*, que je propose d'explorer en laboratoire, en identifiant d'abord ici les principaux éléments qui la constituent. Les procédés qui ont été retenus par le groupe lors du laboratoire pratique de la présente recherche-crédation ont été répertoriés sous la forme de tableau. Ils sont détaillés par la suite, reflétant la chronologie dans laquelle ils ont été introduits au groupe, afin d'offrir l'aperçu le plus fidèle possible du dialogue théorie / pratique au cours duquel l'appropriation de ces outils a eu lieu.

Tableau 1.1 Tradition de la présence anthropologique : aperçu des procédés

Outil, procédé	Provenance	Commentaires et mots-clés
Entraînement physique (training)	G & B	Discipline et liens de groupe. Sacralisation du corps.
Approche par laboratoires	A, G & B	Nécessité d'inventer son processus, son théâtre, et de créer son langage
Présence performative (Pré-expressivité)	A & B	Performance symbolique permettant le rituel. Méta- personnage
Improvisation	A, G & B	Faire émerger les images irrationnelles et spontanées ; vocabulaire scénique commun
Mythification et ritualisation de l'action performée	A, G & B	Renvoie aux racines des formes théâtrales. Théâtre-religion
Interartialité et écriture de plateau	A, G & B	Revendication du théâtre total, la musique comme un partenaire de jeu, dialogue entre les arts
Codification du geste	A, G & B	Recherche d'un langage universel / intemporel
Montage (mise en scène)	A, G & B	Superposition des trames visuelle, musicale, corporelle et textuelle en une seule partition globale
Construction d'un corps extra-quotidien: oppositions, dilatation et travail des sätze	G & B	Opposition au réalisme psychologique au profit d'une énergie « plus grande que nature » et d'un rythme juste
Montage (performeur.e)	B	Attitudes physiques renvoyant à la notion de dilatation du corps
Conception incantatoire de la parole	A, G & B	Adresse à Dieu devant public
Transcendance de la représentation	A, G & B	Importance de la coprésence, de la manière dont s'inscrit la performance dans la cité, le « ici et maintenant »

Légende : A = Artaud; G = Grotowski; B = Barba

1.4.1 Le *Training*

Tel est le but du training : oublier la psychologie et l'élaboration d'un personnage pour construire une présence marquée par une codification personnelle, acquérir un comportement pré-expressif.

(Barba, 1999, p. 211)

Alors qu'Artaud aborde les questions de la discipline et de l'ascèse dans le travail théâtral, Grotowski consacre pour sa part la notion de *training* de l'acteur·trice comme agent d'épanouissement de l'artiste autant que comme préparation technique. Le *training* est plus qu'un simple entraînement physique ou vocal. Les exercices adoptés par l'ensemble d'une troupe ont certes pour objet de développer les qualités corporelles des performeur·euse·s, cependant, ils servent aussi à développer de nouvelles manières d'être présent·e sur scène. On cherche à inventer un vocabulaire extra-quotidien hors de ce que le corps social a appris à faire, en développant l'imagination et en appréhendant son corps en-dehors de toute forme de conditionnement social. Barba parle donc du *training* comme d'un outil de nouvelle colonisation du corps:

L'usage social de notre corps est nécessairement le produit d'une culture. Le corps a été acculturé et colonisé. Il connaît uniquement les buts pour lesquels il a été éduqué. Pour en trouver d'autres, il doit se détacher de ses modèles. Il doit fatalement se diriger vers une nouvelle forme de « culture » et en subir la « colonisation ». Mais c'est justement ce passage qui fait découvrir à l'acteur (sic) sa propre vie, sa propre indépendance et sa propre éloquence physique. Les exercices d'entraînement représentent cette « seconde colonisation ».

(Barba, 2008, p. 269)

Cette quête de l'humain comme corps pré-colonisé, à extraire d'une culture imprimée en soi, malgré soi, rejoint définitivement l'ambition déclarée de l'Odin Teatret de plonger à la source de « l'humain de tous les humains », afin de s'exprimer à travers un langage universel. Ce sont ces préoccupations anthropologiques qui sont à la

source d'une construction toute particulière de la présence scénique. Si le *training* a une fonction névralgique dans le développement individuel, Schechner (Barba & Savarese, 2008, p. 272) nous rappelle qu'il est aussi essentiel à la formation d'un groupe. En effet, il identifie cinq fonctions inhérentes au *training* (qu'il qualifie d'« interculturel ») des performeur·euse·s, à savoir l'interprétation d'un texte dramatique, la transmission d'un réseau de comportements performatifs, ou « performance text », la « sauvegarde d'un savoir secret », qui touche au cœur de la culture, au-delà de ses formes, l'auto-expression et la formation du groupe. Selon lui, dans les cultures occidentales contemporaines, où l'individu prime sur la collectivité, le *training* devient une arme pour combattre l'individualisme et s'opposer aux courants dominants. Pourtant, après quelques années d'entraînement, Eugenio Barba encourage ses performeur·euse·s à développer leur routine personnalisée en fonction de leurs besoins. Survient alors un autre type d'émancipation.

La personnalisation de l'entraînement est devenue l'ancre autour de laquelle s'organise l'œuvre quotidienne de chacun des acteurs et des actrices de l'Odin Teatret. Chaque jour — autant que faire se peut — chacun s'exerce avec rigueur selon le principe de toute ascèse, qui, même poussée à l'extrême, n'est pas la recherche de la peine, mais libération et croissance des puissances supérieures. L'exercice conduit à la virtuosité, étape préalable de la spontanéité. La patiente incorporation d'une intelligence physique et mentale offre la liberté à partir de laquelle l'acteur est à même d'élaborer l'imaginaire. (Pradier, dans Barba & Müller, 2007, p. 77)

Concrètement, c'est davantage dans la manière d'exécuter les exercices, plutôt que dans les exercices eux-mêmes, qu'on pourra atteindre cet épanouissement. Ainsi, en empruntant à d'autres traditions, ou même en inventant ensemble des exercices qui favorisent l'agilité, le contrôle, la souplesse, le lâcher-prise, l'équilibre et la force du corps ou de la voix, on arrive à créer un certain vocabulaire technique commun qui devient comme une seconde nature. C'est là que le véritable travail commence. À partir de ces exercices exécutés techniquement, sans état de jeu, on peut commencer à trouver ensemble de nouvelles manières d'apprendre à « être en vie sur scène ». Il

existe une infinité de sauts, de positions, de pas, et de techniques qui peuvent constituer les exercices de *training* d'un groupe, pourtant il faut éviter l'écueil de ne considérer que leur fonction utilitaire et concentrer les efforts collectifs sur le dépassement de soi, de sa peur et de ses limites, afin d'atteindre une certaine qualité de présence.

1.4.2 Approche par laboratoires

En 1921, Artaud déclare : « L'Atelier n'est pas une entreprise, c'est un laboratoire de recherche » (Artaud, 1979). Il y amorcera alors sa recherche d'une présence viscérale, métaphysique, relevant du rituel qui atteint l'âme. Le terme en soi renvoie, comme le prônent Grotowski et Barba, à la méthode expérimentale, apparue en Occident à la fin du XIX^e siècle (Bernard, 1865). Si les approches plus traditionnelles du théâtre se basent sur une méthode où les rôles sont bien définis – où on clarifie dès le départ le texte, ou « drame » (Shechner, 2004), que l'on souhaite présenter, et l'orientation que prendra la mise en scène – la fonction du laboratoire est d'instaurer le doute systématique et d'amorcer une recherche (de sens, d'identité ou d'absolu) à travers le travail. On considère ici les racines étymologiques du mot *laboratoire* qui vient du latin *laborare*, c'est-à-dire *travailler*. En structurant le travail d'après la méthode scientifique et ses six étapes (Observation; Hypothèse; Expérimentation; Résultats et Interprétation), on s'approche d'une démarche plus expérimentale, qui accorde une valeur artistique au processus en soi, sans garanties de résultat, s'inscrivant hors de toutes les considérations économiques de productivité et de rentabilité. La représentation théâtrale est désormais une expérience à vivre, dans laquelle les artistes partagent une recherche avec un public. Bien qu'il ne soit pas le premier metteur en scène à adopter cette approche, Grotowski a popularisé l'expression en changeant le nom de sa compagnie pour *Laboratory Theatre Research Institute of Acting Method* en 1966.

Les comportements, attitudes et techniques des performeur-euse-s sont théorisés, analysés et développés à travers des séances de travail (et non des répétitions) ayant comme point de départ une question, un doute, et se structurant par étapes d'expérimentation. Barba adoptera ce fonctionnement par laboratoire dans sa recherche d'un langage scénique appartenant à ce qu'il appelle le « théâtre eurasiens » (Barba & Savarese, 2008, p. 272). Bien souvent, cette méthode de création par laboratoires commence par des improvisations ayant comme point de départ des archétypes présents dans un répertoire commun (qu'il s'agisse d'écrits sacrés, de classiques du théâtre, ou autre référence commune). À partir de ces premiers matériaux, on observe ce qui ressort, on relève des interrogations et des hypothèses, qui alimenteront de nouvelles expérimentations au fil des séances de travail et du retravail, jusqu'à la rencontre avec le public, qui permet une forme d'analyse ou de conclusion.

1.4.3 Présence performative et pré-expressivité

Le pré-expressif constitue simplement un état de présence (d'*être-là*, comme le dirait Féral, 2013), de corps et de disponibilité qui se situe au-delà — certain·e·s pourraient dire en-deçà — de la qualité de présence quotidienne, mais sans référence à une construction d'une figure dramaturgique ou d'un personnage. La pré-expressivité est un état qui exige une conscience de la présence à soi, où l'on donne à voir chaque action pour elle-même, chaque mouvement pour lui-même:

Nous pouvons définir comme pré-expressif le niveau où l'acteur construit et « met en gestes » sa propre présence en scène, indépendamment et avant (au sens logique du terme) les finalités et les résultats expressifs de cette présence. (Barba & Savarese, 2008, p. 50)

Un parallèle évident peut être établi entre la pré-expressivité et la qualité de présence dite performative (Dospinescu, 2012). En effet, puisque celui-ci définit la performativité comme l'« état premier de manifestation d'un signe », on peut déduire

que la présence performative au théâtre est l'état pré-expressif d'une personne qui donne à voir sa présence, ses actions sur scène, pour ce qu'ils sont avant toute sémiotisation possible. Cet état de base est essentiel dans une perspective d'anthropologie théâtrale, d'une part parce qu'il relie les pratiques performatives entre elles, transcende les époques et les cultures, et d'autre part parce qu'il permet une véritable conscience du temps et de l'espace de la représentation. C'est une qualité de présence qui interroge de manière intrinsèque la fonction sociale de ce « ici et maintenant » commun. Si nous sommes là, ensemble, c'est bien pour vivre quelque chose, et nous pouvons désormais nous interroger sur ce que nous venons offrir ou chercher dans l'expérience théâtrale. Il y a là une prise de position forte contre le divertissement et les frivolités pour plonger au cœur de l'existence humaine:

Le théâtre, perçu de plus en plus, surtout après Artaud, non pas comme espace soumis à la suprématie du texte, mais comme lieu par excellence du contact physique et concret entre acteurs et spectateurs, n'offre-t-il pas un espace privilégié pour expérimenter un retour à une plus grande authenticité des rapports humains ? (Borie, 1989, p. 18)

Nous ne parlerons donc pas d'*acteurs* et d'*actrices* dans les pratiques traditionnelles de la présence anthropologique, mais plutôt de *performeur·euse·s*, à défaut d'une expression plus exacte pour qualifier cet état de présence essentiel aux pratiques performatives issues de l'anthropologie théâtrale. Chez Artaud, comme chez Grotowski et Barba, il y a cette recherche de ce qu'on pourrait appeler « authenticité » dans le moment théâtral, c'est-à-dire de disponibilité sans artifice au moment présent, qui passe nécessairement par la pré-expressivité et la performativité.

1.4.4 Improvisations

Dès ses premières expérimentations théâtrales, Artaud adopte et adapte la méthode de l'improvisation que Dullin avait apprise de Copeau (Henri Gouhier, 1974). Cela n'est pas surprenant, étant donné l'affinité qu'entretient Artaud avec les surréalistes et les

liens évidents que l'on peut tracer entre l'improvisation et l'automatisme ou l'inconscient, notions chères à ce courant de pensée. L'improvisation permet un accès privilégié aux pulsions premières, essentielles, de l'acteur·trice, une manière de plonger dans l'imaginaire et l'inconscient, pour en extraire des images, des mouvements, bref, une qualité de présence à laquelle l'interprète ne pourrait accéder à travers une méthode de mise en scène réglée ou de direction d'acteur·trice. Bien qu'avec le temps Artaud délaissera en partie cette méthode, elle perdurera et sera adoptée par ses héritier·ère·s, notamment Jerzy Grotowski³. Ces improvisations étaient donc déclenchées par la lecture de quelque point de départ inspirant, dont les acteur·trice·s offrent leur interprétation personnelle à travers un travail scénique axé sur l'écoute et la réaction aux propositions des partenaires.

« The Rendering takes place in ecological time, eco-time, not ego time: the interaction with one's whole being with the reality of here and now. [...] In the Rendering, there is no place to hide. It is pure work. And this kind of work is part of the craft tradition; it is continuous with life. » (James Slowiak et Jairo Cuesta, 2007, p. 163)

Lors de ce travail d'improvisation, l'écoute est primordiale. Au moment d'incarner une proposition, la question n'est pas « comment puis-je agir? », mais plutôt « comment puis-je réagir? », en cohérence avec ce qui se passe sur le plateau, l'environnement, le rythme, les propositions de ses collègues. Afin de guider les acteur·trice·s dans ce travail sensible, Grotowski pouvait interrompre le travail par un « Stop! » pour rediriger l'action, ou encore donner de nouvelles directives, ou encore intervenir sans interrompre la fluidité de l'improvisation pour préserver la

³ Précisons que Grotowski n'aimait pas le mot « improvisation ». Pour lui, ce terme renvoyait à une manière chaotique de travailler sans discipline (James Slowiak et Jairo Cuesta, 2007). Les théoricien·ne·s, à la recherche d'un mot plus juste lui préférait le terme *rendering*, que l'on pourrait traduire par « restitution » ou « rendu », mais Grotowski n'accepta jamais cette alternative, préférant utiliser *improvisation* avec grande précaution, faute de mieux.

concentration. Barba utilise lui aussi les improvisations dirigées comme génératrices de matériaux premiers (touchant à la musique, au texte, à l'image et au mouvement) pour la construction d'un spectacle. Ces improvisations font ensuite l'objet d'un retravail lors des répétitions subséquentes:

« Barba outlines his understanding of the term “improvisation” as potentially indicating three different procedures : “the creation of actor’s material”, improvisation as “variation” (...) and improvisation as “individualization” – the subtle difference that may occur within the process of repetition of a fixed score, akin to the process of a musician. » (Duska Radosaljevic, 2013)

Ces matériaux seront ensuite réorganisés et interrogés en relation avec les mythes et archétypes de la mémoire collective et de la littérature existante (cf. 1.4.9 Mythification). C'est ainsi que le travail dramaturgique pourra donner un sens aux improvisations à retravailler.

1.4.5 Interartialité et écriture de plateau

Toujours en continuité avec cette opposition à la division du travail et à la logique de séparation, la T.P.A. comprend une dimension interartistique forte. On cherche à mettre en dialogue différents médiums de création, qu'ils soient musicaux, visuels, dramaturgiques ou physiques. Le fameux théâtre balinais, qui a complètement bouleversé Artaud et sa conception du théâtre, implique la coexistence de la danse, de la musique, de la poésie et du mime. Les écrits d'Artaud prêchent d'ailleurs l'idée d'un théâtre total, qui ferait appel à toutes les disciplines pour stimuler les récepteurs esthétiques et émotifs du public dans « un spectacle qui ne craigne pas d'aller aussi loin qu'il faut dans l'exploration de notre sensibilité nerveuse ». Pour ce faire, il propose une vision du langage théâtral qui se rapproche de ce que Lesage (2008a) appelle aujourd'hui « interartistique » :

[Ce] langage propre au théâtre consisterait en « une poésie dans l'espace » et prendrait l'aspect de tous les moyens qui, se manifestant de manière matérielle

sur une scène, ont chacun leur poésie propre, laquelle a la faculté de se combiner à la poésie des autres langages scéniques (musique, danse, plastique, pantomime, mimique, gesticulation, intonations, architecture, éclairage, décors, costumes, etc.). C'est ainsi qu'Artaud définit la théâtralité. (Duval, 2005, p. 12)

En effet, le mode combinatoire à travers lequel Artaud envisage ce langage implique un dialogue, une interrelation entre les disciplines artistiques qui se manifeste dans le rendu esthétique de l'œuvre, au-delà d'un simple mode de pratique artistique (Lesage, 2008b, p. 179). Cette nécessité d'un langage scénique aux formes plurielles et interreliées, Grotowski la transforme à sa manière. Si ses spectacles ne comprennent que très peu d'instruments joués en direct (jamais de bande sonore), en adéquation avec les principes du théâtre pauvre, il s'intéresse de très près à la musicalité des voix et aux rythmes du corps. Il accorde aussi une grande importance au mouvement dansé comme constructeur de signes. Au fil des improvisations (ou des *rendus*) en salle de répétition, une personne ayant une fonction de *dramaturg* tente d'interpréter ces signes, ces mouvements et cette musicalité pour en extraire les archétypes et les mythes, et ainsi révéler un tout autre aspect du texte dramatique. Après Grotowski, Barba qui instaure lui aussi un mode de création en écriture de plateau. Bruno Tackels (2015), qui a publié plusieurs ouvrages en lien avec cette manière d'écrire « à même la scène » (p.15), met en lumière ce souhait d'un nombre grandissant d'artistes de ne plus être simplement désigné·e·s par le titre de « metteur·trice en scène », puisqu'elles ne voient plus leur travail simplement comme la tâche de porter un texte au plateau, mais plutôt comme un véritable processus d'écriture dramatique se faisant directement sur le plateau à travers plusieurs médiums artistiques. Si pour Tackels, cette tendance devient plus populaire au XXI^e siècle, quelques artistes de la génération précédente se sont risqués à organiser ainsi leurs méthodes de travail. À l'Odin Teatret, les improvisations et matériaux scéniques préparés par les performeur·euse·s comprennent des propositions vocales, textuelles, musicales, physiques et même visuelles auxquelles le metteur en scène ajoute, superpose des textes après avoir fait une première sélection. Pour que les matériaux proposés soient

réellement diversifiés sur le plan de la forme disciplinaire, il exige d'ailleurs que les performeur·euse·s de sa compagnie, en plus d'apprendre différentes formes de danse et de gymnastique grâce au training, apprennent à maîtriser au moins un instrument de musique. Ce mode de travail s'arrime à un processus d'écriture dramaturgique où l'essence de l'œuvre se construit directement sur le plateau, au fil de la création de matériaux aussi bien textuels que corporels, visuels ou musicaux en dialogue les uns avec les autres⁴. Ce processus centré autour d'une nouvelle « écriture » aux médiums multiples permet l'émergence d'une œuvre qui ne dépend plus uniquement d'un matériau textuel initial, et dont le langage scénique est décloisonné « sans toute la pression mortifère du *texto-centrisme* qui fait tant de ravages dans le champ de la création » (Tackels, 2015, p. 25). Ce langage scénique que l'on pourrait qualifier de multiple permet des créations formellement riches où ce qui ne s'exprime pas en mots peut se dire avec d'autres signes qui passent par le corps, l'image ou la musique.

1.4.6 Codification du geste

La recherche d'une qualité de présence anthropologique implique une gestuelle stylisée et codifiée. Ce langage corporel, qui s'éloigne du quotidien, renvoie inévitablement à une forme sémiotique hors de l'anecdotique ou du quotidien. En étudiant les traditions indiennes, balinaises, japonaises, mais aussi africaines ou sud-américaines, ou même certaines traditions occidentales comme le mime ou le jeu classique du XVII^e siècle, on constate presque invariablement une série de codes pour les mains, les pieds ou les attitudes corporelles. Ces codes, comme une constellation

⁴ Barba construit ses œuvres en se basant sur les propositions que ses acteur·trice·s lui amènent, mais dispose de ces matériaux comme un metteur en scène dispose d'un premier jet textuel : il fait des coupures, propose des réécritures et transcrit le fruit du retravail sur une trame précise, à la manière d'une partition musicale. Ces propositions, véritables « écritures à même la scène », découlent d'expérimentations à l'aide d'objets, de musiques, de postures et attitudes corporelles, d'images et de textes. Barba et Bruno Tackels (2015, p. 17) s'entendent là-dessus : les acteur·trice·s sont les premier·ère·s écrivain·e·s de plateau.

alphabétique, constituent bien souvent un langage bien particulier, propre à la scène, qui fait appel à l'imaginaire sensoriel du public, par opposition à une compréhension rationnelle⁵. Selon Nägele Rainer (2004), Artaud préconise un tel langage parce qu'il permet d'élever l'expérience performative au-delà de la dramaturgie logique ou psychologique, et donne accès à une certaine sagesse du corps qui ouvre la dimension spirituelle du rituel théâtral:

On pourrait aussi dire que la tête, lieu de la pensée, est disséminée dans tous les membres du corps gestuel, et qu'il y a pensée aussi bien dans les pieds et dans les doigts. Le geste comme matière et tête renvoie à une sphère entre matérialité et spiritualité.[...] Le geste comme matière et tête du théâtre et de son langage, le théâtre gestuel comme opposé au drame dialogique, signalent un certain déplacement de l'accent entre une dialectique intersubjective dramatisée dans les dialogues dramatiques et un théâtre comme spectacle où l'accent est mis sur le corps et le jeu entre les corps [...] Si Artaud insiste sur le « langage physique » et sur l'espace physique, c'est pour produire un effet qui s'appelle chez lui « métaphysique ». (Nägele, 2004)

Par ces codes qui tendent vers une certaine universalité à laquelle aspire Artaud, il s'agit donc d'opérer un effacement de l'individu et de sa psychologie, au profit d'archétypes gestuels collectifs. Ceux-ci permettent au spectacle de prendre une dimension culturelle forte et d'interroger des thématiques spirituelles ou philosophiques hors du langage textuel. Dans son *Dictionnaire d'anthropologie théâtrale*, Eugenio Barba (Barba & Savarese, 2008) répertorie un ensemble de

⁵ Bien que certaines codifications des arts de la scène (on peut penser au théâtre ou au ballet classiques, et même au Kathakali indien) aient mené à une culture très rationnelle d'application stricte, Barba (2008) fait mention de ces traditions dans son *Dictionnaire d'anthropologie théâtrale* dans le but de démontrer qu'à l'origine, les codes qui composent ces formes ont en commun certains grands principes (« principes-qui-reviennent »), certaines attitudes, qui révèlent des récurrences à travers différentes époques et différentes cultures. Ce ne sont pas les formes classiques en elles-mêmes qu'il oppose à la une compréhension rationnelle des codes scéniques, mais plutôt leurs origines, ou encore les liens sous-terrains qui les relie entre elles, en ce sens qu'elles font appel chez le spectateur ou la spectatrice à un mode d'intégration relevant de l'inconscient collectif.

gestuelles codifiées issues de différentes traditions théâtrales, non pas dans le but d'appliquer ces codes à ses propres spectacles, mais plutôt de comprendre les récurrences qui unissent ces différentes gestuelles. C'est suite à cette étude rigoureuse qu'il arrive à construire ses propres codes, de concert avec les acteur·trice·s de l'Odin Teatret. Ultimement, c'est par ces codes originaux qu'il invente sa propre tradition. La précision gestuelle exigée par un tel procédé implique un travail de découpage des actions.

1.4.7 Montage / Partition⁶ (performeur·euse)

Le montage au sens de l'anthropologie théâtrale repose sur une logique non linéaire et non rationnelle qui se construit par association. Roberta Carreri, performeuse à l'Odin Teatret, nomme cette approche « logique onirique »⁷, car elle rappelle les codes du rêve et ses associations spontanées. Cet outil consiste à opérer une construction de sens par

[...] une nouvelle synthèse de matériaux et de fragments arrachés à leur contexte d'origine [...] Un spectacle théâtral jaillit d'une relation spécifique et dramatique entre des éléments et des détails qui, pris isolément, ne sont pas dramatiques et ne semble avoir aucune spécificité en commun. (Barba & Savarese, 2008, p. 148)

⁶ Les notions de « montage » et de « partition » ne sont pas employés ici uniquement au sens de leurs origines disciplinaires (à savoir le cinéma et la musique) mais dans un sens plus large, traduisant la vision d'Eugenio Barba de la mise en place des actions performées. Par « montage », il réfère à un travail de raboutage, de superposition et d'association, chronologique ou simultané, des matériaux proposés lors du travail de création. La « partition », quand à elle, est aussi nommée « trame » (en anglais, *score*) et désigne une succession d'actions aussi bien musicales que chorégraphiques (corporelles), dramaturgiques, poétiques ou encore visuelles. Il s'agit de tout ce qui est fixé au terme du travail d'écriture de plateau.

⁷ cf. Notes de stage à l'Odin Teatret

Concrètement, ce procédé peut prendre diverses formes, mais il consiste toujours en une association de matériaux construite de manière intuitive. Par exemple, Carreri travaille à incorporer dans son corps des attitudes physiques qu'elle tire des peintures de la Renaissance représentant des personnages sacrés. Elle explique que les postures que prennent les figures de ces tableaux, puisqu'elles dépeignent des personnages plus grands que nature, constituent pour elle une source d'inspirations corporelles où le corps est à l'apogée de son potentiel de dilatation, se trouvant ainsi comme divinisé. Elle sélectionne donc spontanément ces attitudes physiques, les transfère dans son propre corps et construit une partition de mouvements en les enchaînant, en opérant des variations de rythme, de force, ou d'amplitude. Petit à petit, ce collage prend un sens autonome. On peut ensuite lui superposer une partition musicale ou textuelle, par exemple, construite selon la même logique, puis travailler à harmoniser les deux trames de manière à ce qu'elles fassent émerger un nouveau sens par leur association. Cette partition doit ensuite être fixée, puis minutieusement intégrée :

Barba s'est montré très rigoureux quant à la précision des détails physiques et dynamo-rythmiques [...], car plus les détails sont fixés, plus on peut créer des images voulues à l'étape suivante du travail (la mise en scène). « L'existence d'une partition définie dans ses moindres détails, rigoureuse dans sa forme et riche de précision, est un besoin primordial pour l'acteur ». C'est en précisant de plus en plus sa partition, en la répétant souvent exactement de la même façon qu'il en surgira un sens insoupçonné... (Boilard, 1994, p. 79)

Ainsi, la répétition d'une partition individuelle figée, dont peut émerger un sens nouveau, ressurgira également au moment de la mise en place de la partition globale, dans le travail de mise en scène.

1.4.8 Montage / Partition (mise en scène)

Cette logique onirique de collage et d'associations qui sous-tend le procédé de montage pour les performeur·euse·s s'applique également à une autre forme de montage plus générale, propre à la mise en scène. Une fois que les premiers

matériaux sont créés, il s'agit de les rassembler sur une trame chronologique qui superposera tous les médiums scéniques. À la manière d'une partition musicale, on transcrit et on met en ordre le mouvement, l'apparition d'images, le texte, et bien entendu la musique dans un montage global, mais très précis. Ce qui a été improvisé doit donc être fixé et retravaillé de manière à obtenir une trame harmonisant les éléments qui constitueront l'œuvre. Cette trame sera exécutée encore et encore, comme une méditation. La représentation devient donc le lieu du geste sacré et répétitif performé devant la communauté à travers lequel Barba identifie un acte de résistance à l'esprit du temps:

« To repeat, to repeat, to repeat. Action, in theatre, is accomplished to be repeated, not to reach a goal and go beyond it. To repeat means to resist, to oppose the spirit of time, its promises and threats. Only if it is repeated and fixed, can a score begin to live. » (Barba, 2004b, p..8)

Avant lui, Grotowski et Artaud affirment eux aussi la nécessité de faire appel à tous les modes d'expression scéniques (physiques, visuels, sonores ou textuels) à la manière d'une partition musicale. Cette technique devient une composante essentielle de la mise en scène telle que la conçoivent les trois artistes. En effet, si l'expérience théâtrale est considérée en tant que rituel au centre de la communauté, il importe de fixer chaque élément signifiant avec rigueur et précision.

1.4.9 Mythification et ritualisation de l'action performée

Les termes « rituel » et « religion » peuvent, à première vue, en rebuter plusieurs. Il est facile de sombrer dans un ésotérisme confus lorsqu'on tente d'aborder la dimension plus spirituelle de l'expérience théâtrale. Pourtant, en s'attardant aux écrits d'Artaud, Grotowski et Barba, on découvre bien vite une vision plutôt pragmatique et sociale du religieux. L'étymologie du mot renvoie précisément à sa fonction sociale : « religion » découlant du latin « religare », qui signifie « relier », implique la fonction de relier l'être humain à lui-même, aux autres et à ce qui le dépasse. Cette distinction

permettant d'éviter certains malentendus et d'appréhender les références à la religion de manière plutôt séculaire est également importante pour Artaud, qui associe cette fonction du religieux à une alternative au théâtre directement social ou politique:

Je me fais du théâtre une idée religieuse et métaphysique, mais dans le sens d'une action magique, réelle, absolument effective. Et il faut entendre que je prends les mots de « religieux » et de « métaphysique » dans un sens qui n'a rien à voir ni avec la religion, ni avec la métaphysique telles qu'on les entend habituellement. C'est vous dire à quel point ce théâtre a l'intention de rompre avec toutes les idées dont se nourrit le théâtre en Europe en 1932.[...] Inutile de dire après cela que je considère comme vaines toutes les tentatives faites en Allemagne, en Russie ou en Amérique ces temps derniers, pour faire servir le théâtre à des buts sociaux et révolutionnaires immédiats. [...] Pour moi, la question qui se pose est de permettre au théâtre de retrouver son vrai langage... (Artaud, 1956, p.36)

Il y a donc là une volonté pour Artaud de trouver une alternative au manque criant de repères sociaux, conséquence du mouvement de sécularisation en Occident, d'établir une forme scénique permettant à la communauté de se rassembler et de vivre avant tout un moment humain et profond par la création de nouveaux rituels et l'interrogation des mythes anciens⁸. Monique Borie (1989) associe cette volonté à ce qu'elle nomme une « logique mythico-rituelle », c'est-à-dire une « logique opératoire qui ne dissocie pas représentation et pratique » et dont la « valeur de praxis des systèmes symboliques » est « fondée sur une pensée magico-religieuse ». Elle élabore ainsi les transpositions formelles du travail performatif au service de cette logique:

Les gestes, les mots de l'acteur, pour être opératoires, s'inscrivent dans un ensemble auquel ils donnent sens et force, et qui obéit à la même orientation, à

⁸ On considérera ici une définition large du mythe, comme « un récit qui a de l'importance pour une communauté au point d'être préservé à travers le temps » (Leavitt, 2005), bien que dans le cas des mythes dits contemporains, ou des figures mythiques nées dans le cadre des laboratoires de création, on ne puisse vérifier que ceux-ci perdurent dans le temps. C'est plutôt les qualités intemporelle et universelle de ces figures qui sera associée à la logique mythico-rituelle que décrit Borie.

la même formalisation. L'espace, le temps, les objets, le corps et ses signes (dessinés par le mouvement ou proférés par le souffle) constituent un vaste système qui est construction d'un monde orienté, et redonne à l'homme l'exercice possible d'une pratique efficace. (Borie, 1989, p. 346)

On parle donc ici d'une pratique en direct, donnée à voir, d'une performativité de l'action symbolique qui permet à l'expérience théâtrale de remplir la fonction sociale qu'exige la logique mythico-rituelle. Grotowski, reconnaissant qu'« Artaud a vu intuitivement le mythe comme centre dynamique de la représentation théâtrale » (1977, p. 90), cherchera lui aussi à servir cette fonction et à créer des mythes contemporains, afin de circonscrire la nécessité d'actions ritualisées au sein d'une communauté:

Le théâtre, quand il était encore partie intégrante de la religion, était déjà le théâtre: il libérait l'énergie de la congrégation ou de la tribu en incorporant le mythe et en le profanant ou plutôt en le transcendant. Le spectateur régénérait ainsi le savoir de sa vérité personnelle dans la vérité du mythe, et par la crainte et le sens du sacré, il parvenait à la catharsis. [...] Mais la situation d'aujourd'hui est bien différente. Dans la mesure où les groupes sociaux et moins définis par la religion, les formes mythiques traditionnelles refluent, disparaissent et sont réincarnées. Les spectateurs sont de plus en plus individualisés dans leurs relations avec le mythe en tant que vérité corporative ou modèle de groupe, et la croyance est souvent une affaire de conviction intellectuelle.

Pour lui, le mythe renvoie à l'archétype, tel que le présente Jung (1971), comme structure de représentation, ainsi qu'aux situations humaines intemporelles et universelles. Grotowski utilise d'ailleurs ces deux critères (intemporalité et universalité) comme des points de repère dans son travail, notamment en faisant appel aux mythes, et à travers leurs archétypes, à leur fonction dans l'imaginaire symbolique et dans l'inconscient collectif. Travailler sous cet angle en observant les matériaux produits lors de ses *rendus* permet de construire une sémiotisation des propositions émergeant de ses laboratoires de création. Pour procéder à cette mythification, il identifie différentes avenues concrètes, la principale étant d'établir

des liens entre les improvisations et interprétations des textes travaillés et les figures archétypales et mythiques de la littérature existante, pour ainsi faire la lumière sur les récurrences des histoires que racontent les humains à travers les époques et les cultures. En effet l'anthropologie structurale suggère que l'espèce humaine partage une quantité de règles sociales par nature (Lévi-Strauss, 1973). Ainsi, les civilisations seraient portées à compter dans leurs répertoires mythiques des histoires, personnages et croyances remarquablement similaires. Cette volonté d'identifier les figures archétypales qui traversent le temps, ainsi que la quête d'universel qui en découle, fait de la performance théâtrale un acte de transgression. Cela exige également des performeur·euse·s un effort de dépassement de leurs propres tabous et clichés, ainsi qu'une capacité à interroger le mythe, à le briser, à passer par le blasphème et l'iconoclasme pour construire de nouveaux mythes et ainsi rassembler la cité autour de ces nouvelles figures archétypales. Par de tels procédés, on cherche à redonner au théâtre sa fonction sociale première: celle de l'expérience sacrée.

1.4.10 Construction d'un corps extra-quotidien

Le principe d'extra-quotidienneté est névralgique dans une pratique de la T.P.A., car elle permet l'émergence de la dimension performative qui renvoie à une pleine conscience de l'expérience vécue. Au lieu de représenter des états psychologiques renvoyant au vécu de tous les jours, on cherche à dépasser ce quotidien, dans un temps et un espace esthétisés, partagés par une même communauté. Chez Artaud, cette ambition provient d'un contact avec le théâtre oriental qu'il qualifie de métaphysique, par opposition au théâtre psychologique :

Ainsi, ce qu'Artaud appelle métaphysique est moins au-delà de la physique qu'au-delà de la psychologie. Ainsi le théâtre oriental « à tendances métaphysiques » est « opposé au théâtre occidental à tendances psychologiques ». Cette autre scène de l'esprit est au-delà de la sentimentalité : « Le drame n'évolue pas entre des sentiments, mais entre des états d'esprit. » (Nägele, 2004)

À l'Odin Teatret, Barba insiste sur plusieurs principes physiques centraux dans la construction d'une présence corporelle extra-quotidienne, notamment:

- Les oppositions: Pour Barba, les humains sont intéressants parce qu'ils sont contradictoires. Il cherche donc à créer des tensions et des contrastes en donnant des directions opposées à différentes parties du corps, en modulant la voix à l'inverse de la modulation physique, ou encore en dirigeant des transferts de poids dans la direction opposée à celle du regard (qui indique l'intention). On explorera aussi ce que Grotowski et Barba nomment les Sats, ou le contre-mouvement qui transforme l'impulsion première en son opposé, créant ainsi un effet d'étrangeté.
- La dilatation: Cette notion technique fait partie des nombreuses récurrences sur lesquelles se penche l'anthropologie théâtrale. Différentes formes de dilatation (corporelles, vocales, temporelles, etc.) peuvent être explorées au fil des improvisations et du montage. On tente ainsi de créer des figures humaines plus grandes que nature, divinisées et transcendant la diégèse.

Au cours du retravail, quatre facteurs de modification formelle servent une recherche d'élévation de l'énergie et de la présence. La partition originale est altérée en termes d'amplitude, de force, de rythme ou de qualité d'énergie. Ces manipulations techniques contribuent à donner une qualité contre-intuitive à la présence, la rendant certes extra-quotidienne, en plus de créer un sentiment d'inadéquation entre l'idée que le public se fait de l'action et son exécution performée⁹.

⁹ L'effet de présence ainsi produit aurait alors un impact sur l'état de conscience des spectateur·trice·s. En effet, plusieurs philosophes, dont Henri Bergson (1908), ont affirmé que c'est justement cette inadéquation qui constitue la définition même de la conscience. Cet objectif de stimuler la conscience se rapproche encore une fois de certains phénomènes décrits par la psychanalyse, particulièrement celui d'inquiétante étrangeté (*unheimlich*) tel qu'explicité par S. Freud (1919). Ce n'est sans doute pas

1.4.11 Conception incantatoire de la parole

La T.P.A. est donc créatrice de formes performatives qui impliquent un dialogue entre les médiums scéniques du corps, des mots, de l'image et de la musique et qui rejette le psychologique et explore les potentialités d'éveil de la conscience à travers l'expérience vécue. Dans une telle forme, il devient même impossible d'imaginer une écriture dramatique préparée au préalable et portée à la scène par un processus de mise en scène texto-centriste.

Pas plus pour Jerzy Grotowski ou Peter Brook que pour Julian Beck ou Eugenio Barba, il ne s'agissait de représenter un texte, de prendre en charge des personnages, mais de produire des signes dans l'espace où l'acteur, carrefour d'une circulation de forces, était en quête d'une présence à soi et à l'autre. Le théâtre se voulait acte accompli ici et maintenant dans l'organisme des acteurs en relation avec celui des spectateurs, et chargé de toute sa capacité d'ébranlement. (Borie, 1989 p. 343)

Les différents éléments signifiants (visuels, physiques, musicaux ou textuels) sur scène sont donc perçus comme autant de facteurs de présence non hiérarchisés. Le texte, comme les autres médiums sémiotiques, est au service de cette relation entre le public et les performeur·euse·s. Dans *Le Théâtre et son double*, Artaud (1938) affirme sa conviction que le texte (et l'auteur) ne peuvent pas être au centre de la création théâtrale, contrairement à ce que son époque préconise. Il insiste sur le travail crucial de la mise en scène pour porter les mythes actualisés à la scène « en mouvements, en expressions et en gestes avant d'être coulés dans les mots » (p.120). Pour lui, l'auteur et son texte ne sont qu'une superstition occidentale, et les mots de la représentation doivent émerger de la transposition spatiale : « Artaud refuse un théâtre qui se contente d'illustrer des textes dramatiques; il proclame que le théâtre

fortuit que les formes que prennent les créations construites sur la T.P.A. soient structurées de manière onirique, ou du moins, non-linéaire.

doit être un art créateur en lui-même, et non pas reproduire ce que la littérature avait fait » (Grotowski, 1977, p. 87). La question de l'adresse pose alors un dilemme important: s'il n'est pas toujours juste que les performeur·euse·s se livrent un dialogue relevant d'un registre dramatique littéraire, vers qui (ou quoi) dirige-t-on la partition textuelle ou poétique qui a été écrite en dialogue avec les autres trames ? Un retour à la définition étymologique de la fonction « religieuse » du théâtre dévoile quelques pistes de réponse. Si l'expérience théâtrale a pour fonction de relier le spectateur ou la spectatrice à soi, à l'Autre et à ce qui nous transcende, il faut donc s'adresser à ces trois niveaux de conscience. Ainsi, lorsqu'Artaud parle de l'*adresse à Dieu*, il propose un registre d'écriture qui relève de l'incantation, de la prière performée devant la communauté. Non seulement le registre d'énonciation s'inscrit-il en cohérence avec l'idée de la performance théâtrale en tant que rituel, mais *a fortiori*, on retrouve ce type d'adresse dans les textes de plusieurs formes de théâtre orientales, comme le kathakali indien. Barba utilise lui aussi cette forme d'écriture poétique dramatisée par l'adresse à une force supérieure. Pour lui,

[...] le texte doit être su comme une litanie ou comme une prière qu'on récite recto tono, platement, sans aucune intention. Le rapport avec le spectateur ne s'établit pas à partir du sens du texte : le spectateur comprend le spectacle de façon plus subtile et presque inconsciente. C'est de façon cénesthésique, physiquement autant que rationnellement, que le spectateur « prend avec lui » le spectacle... (Boilard, 1994, p. 74)

Bien qu'Antonin Artaud parle de « tuer l'auteur », il n'est pas question de supprimer complètement la parole du rituel théâtral, mais plutôt d'effacer la suprématie de la logique rationnelle des mots imposant une dramaturgie discursive, linéaire ou psychologique. Il est plutôt proposé au public de sémiotiser pour lui-même l'ensemble des codes scéniques présents dans la performance, de les interpréter comme un tout, un ensemble de signes sans rapport hiérarchique. Ainsi, on préserve l'écriture poétique, sans que la présence de texte ne devienne une manière de conditionner l'action. Le mouvement, le son et l'image interviennent à valeur égale,

et la fonction du texte n'est plus discursive, mais plutôt poétique. On en arrive donc à une « conception incantatoire de la parole » (Artaud, 1956, p. 14) où verbe devient mantra, méditation proférée pour soi-même, prenant l'autre à témoin, et s'adressant à ce qui nous dépasse. Cette parole parvient au public, transformée par une partition performative portée à la scène.

1.4.12 Transcendance de la représentation

La dimension de la représentation, du contexte dans lequel on organise la rencontre entre le public et les performeur·euse·s, compte pour beaucoup lorsqu'on s'intéresse à la fonction sociale de cette rencontre. Dans cette idée de libérer le théâtre de son rôle de divertissement par la simple imitation du réel, et de mettre l'accent sur l'instant et le lieu de l'interaction, la T.P.A. exige une réflexion sur la disposition du public et du rôle qui lui est attribué. Artaud a évoqué l'éclatement des rapports spatiaux en mettant en scène des spectacles qui encadraient un public placé au centre de l'action (Pierre Arnaud, 1999, p. 141). Grotowski plaçait souvent ses acteur·trice·s parmi le public. Barba a organisé des activités de trocs performatifs dans lesquels les pratiques théâtrales devenaient carrément un mode de communication et d'échange entre les artistes résidants et le village qui les accueillait. Cette réflexion sur les contextes de la performance n'a cessé d'accompagner les trois artistes-chercheurs dans leurs créations et leurs écrits, toujours motivés par une quête de sens, de pleine conscience et un désir d'interroger l'espace et le temps de l'expérience théâtrale :

Artaud parlait de la magie au théâtre, et la manière dont il l'évoquait fait surgir des images qui nous touchent d'une certaine manière. Peut-être ne les comprendrons-nous pas complètement, mais nous saisissons qu'il était sur les traces d'un théâtre transcendant la raison discursive et la psychologie. Et quand, un beau jour, nous découvrons que l'essence du théâtre se trouve ni dans la narration d'un événement, ni dans la discussion d'une hypothèse avec le public, ni dans la représentation de la vie quotidienne, ni même dans une vision — mais que le théâtre est un acte accompli ici et maintenant dans les organismes des acteurs devant d'autres hommes, quand nous découvrons que la réalité théâtrale est instantanée, non pas une illustration de la vie, mais quelque chose

de près de la vie par analogie, quand nous réalisons tout cela, alors nous nous posons la question à nous-mêmes: Artaud ne parlait-il pas justement de cela et de rien d'autre ? (Grotowski, 1977, p. 86-87)

Barba, lui, parle de la nécessité de créer un théâtre qui transcende sa propre fonction, qui surpasse l'espace de représentation, pour atteindre une pleine conscience de l'expérience vécue et de la rencontre qui sous-tend cette expérience :

J'ai souvent parlé du théâtre comme d'un corps hémophile qui perd son sang en se heurtant à la réalité ; du théâtre comme un ghetto de liberté, une île flottante, une forteresse remplie d'oxygène (...) du théâtre comme troc, comme potlatch, comme gaspillage, comme émigration. Ce sont là des métaphores pour suggérer un théâtre qui ne vaut qu'en se transcendant, un théâtre qui cherche sa valeur en essayant de se libérer de sa fonction de théâtre. (Barba, 1999)¹⁰

C'est qu'à ses yeux, la valeur du théâtre réside chez ceux et celles qui le pratiquent, dans l'authenticité de leur travail : les rencontres humaines des artistes entre eux et elles, le training, le processus de création, les improvisations, les débats, les doutes, les relations de confiance... jusqu'au moment présent de la performance, rencontre avec le public. Toutes ces réalités de la pratique se retrouvent sur le même plan, celui de l'*être-ensemble*, véritable fonction sociale du théâtre. Pour lui, la valeur du théâtre n'est pas seulement dans l'objet représenté, mais dans la quête de sens que sa construction amène, à travers un métier reposant sur la discipline et la résistance.

1.5 Actualisation et mise en dialogue avec l'autogestion

Si cette communauté de discours propose une philosophie et des outils de travail susceptibles d'enrichir une pratique performative occidentale, il n'en demeure pas moins qu'elle commande une certaine vigilance quant à la curiosité qu'elle entretient

¹⁰ Quatrième de couverture

pour les traditions théâtrales orientales. On devine qu'Artaud (1938), ébloui par un spectacle de théâtre balinais présenté à Paris¹¹, n'a sans doute pas pris le recul nécessaire à un dialogue basé sur l'échange et non sur la perception stéréotypée des cultures étrangères malgré sa bonne volonté. La fascination, la perception à la fois péjorative et idéalisée de la culture étrangère teinte le regard d'Artaud et ses propos bien de son époque. C'est Lévi-Strauss (1973) qui a entamé cette mise en garde contre l'ethnocentrisme ou le relativisme culturel. Plus tard, lorsque Jean-Marie Pradier (1997) tente d'esquisser des règles de l'ethnoscénologie, théories reprises par Jérôme Dubois (2009) dans ses études sur le travail de Grotowski, cette préoccupation de Lévi-Strauss demeure centrale. Dans un souci d'éviter les pièges de l'orientalisme (Saïd, 1994), ou de toute forme d'exotisme (Lévi-Strauss, 1973), il est essentiel d'identifier les rapports de pouvoir et les privilèges qui structurent les relations entre les cultures d'origine des artistes qui se rencontrent¹². Sans cette préoccupation constante, il est possible que des activités artistiques qui se veulent ouvertes et enrichissantes se trouvent à perpétuer une oppression politique. Cela étant dit, il demeure que les dialogues transculturels peuvent se révéler particulièrement enrichissants dans la recherche d'une qualité de présence anthropologique, dont l'efficacité ne serait pas soumise à un temps ou à un lieu.

¹¹ C'est d'ailleurs ironiquement lors de l'Exposition *coloniale* de Paris, en 1931, qu'Artaud a l'occasion d'assister à cette représentation, au pavillon des Indes Hollandaises (puisque Bali était alors sous le contrôle d'Amsterdam). Grotowski (1977) qualifie d'ailleurs ce premier contact d'« erreurs » et de « malentendus », puisqu'« Artaud déchiffrait en tant que “signes cosmiques” et “gestes évoquant des puissances supérieures” des éléments du spectacle qui étaient des expressions concrètes, des lettres théâtrales, spécifiques dans un alphabet de signes universellement compris par les Balinais.

¹² Le contexte postcolonial contemporain et les récentes publications explicitant la problématique de l'appropriation culturelle (Young, 2005; Dumais, 2010; Cornellier, 2018) font en sorte qu'il est d'autant moins acceptable de plaider l'ignorance ou la maladresse lorsqu'on souhaite entrer en relation avec les pratiques artistiques qui ne font pas partie de notre héritage culturel personnel.

La création collective qui se baserait sur la *tradition de la présence anthropologique* soulève différentes questions quant à la manière d’appréhender les outils et procédés de cette tradition dans un tel contexte. Artaud, Grotowski et Barba ont tous les trois choisi le titre de metteur en scène. Aucun d’entre eux n’a démontré d’intérêt dans ses recherches pour les structures d’autogestion et les modes coopératifs. On pourrait croire que cette tradition et les modes de gestion collective seraient des processus mutuellement exclusifs. Pourtant, les idéaux qu’elle prône, idéaux de connexion, de rapports authentiques, de dialogue entre les arts, de résistance et de communauté, semblent faire des groupes autogérés un terrain particulièrement propice à ce type de recherche. Ainsi, après avoir déployé quelques méthodes outils qui caractérisent un travail de présence et un langage scénique spécifique, il importe d’explicitier quelques stratégies des différents modes de gestion de groupe collaborative, afin d’esquisser une proposition de fonctionnement sur le terrain de recherche-crédation qui permettrait d’arrimer ces deux axes de travail.

CHAPITRE II

MODES DE GESTION COLLECTIVE

Si l'anthropologie théâtrale apparaît comme une pratique qui résiste à certains impératifs du libéralisme économique, la gestion collective exige, elle aussi, une prise de position à contre-courant des valeurs dominantes du milieu théâtral. L'idée que des membres d'un groupe puissent trouver des modes de fonctionnement, de communication, de planification et d'exécution sans la présence d'une figure d'autorité effective représente un idéal (et un défi à surmonter) que de nombreux groupes dans le domaine des arts vivants ont tenté d'atteindre. Malgré les obstacles considérables en termes de temps, d'énergie et d'investissement personnel, des pratiques scéniques collectives émergent encore aujourd'hui, quarante ans après l'apogée du Jeune Théâtre au Québec et motive l'élaboration d'une diversité d'outils et de méthodes, toujours dans cette perspective de résistance aux impératifs de production, de performance et de rentabilité qui dominent les pratiques modernes et contemporaines.

Quiconque désire ainsi rejeter les normes établies doit nécessairement proposer, en accord avec ses convictions, un nouveau modèle. Pourtant, comme toute improvisation, la révolution n'est jamais « pure » et constitue toujours le résultat d'une somme d'influences, que celles-ci soient affichées ou inconscientes. L'instauration de nouvelles structures passe nécessairement par une période d'expérimentation et de transition.
– Alexandre Cadieux, 2009, p.77

2.1 Tradition du Jeune théâtre au Québec : inspirations d'un courant d'émancipation

Le théâtre expérimental de création collective au Québec a été influencé entre autres par un fort désir d'émancipation, ainsi que par différentes rencontres avec de grands maîtres étrangers. Ce courant idéaliste renvoie à un mouvement de contestation à laquelle plusieurs spécialistes réfèrent par l'expression « Jeune Théâtre » (Hébert, 1977 et Dutil, 1982) est souvent — mais pas nécessairement — accompagné d'un discours politique de résistance; d'émancipation. Aujourd'hui, avant d'entreprendre un processus de création collective en arts vivants, il importe donc de prendre acte des stratégies de gestion collective qui furent mises en places par ces troupes du Jeune Théâtre sur les plans esthétiques, interrelationnel et politique, ainsi que de l'évolution desdites stratégies face à l'épreuve du temps.

2.1.1 Travail poétique et esthétique

De manière générale, on peut d'ores et déjà noter que les créations collectives dans la tradition du Jeune Théâtre favorisent une poétique dont la première source est constituée des « idées, images, gestes » (Théâtre de Quartier, 1985, p.159) des artistes du groupe. Ces sources peuvent être générées par des improvisations ou des discussions, puis sélectionnées par une ou plusieurs personnes ayant un rôle d'observation pour faire un premier tri des matériaux proposés. Dans la plupart des structures de travail des troupes, l'improvisation est la « formule privilégiée du travail de création » (*ibid*), du moins au début. Afin de permettre aux idées et univers propres à chaque artiste de coexister, on a souvent recours à un retravail par « collage » (Villemure, 1977, p. 59-60). Ces collages et créations par association d'univers distincts amènent une tendance vers des formes moins linéaires, à la dramaturgie éclatée, qui peuvent s'articuler en succession de tableaux dans une scénographie généralement très minimale. On note donc une esthétique commune à la majorité des collectifs, notamment par « une exploration audacieuse de la théâtralité —

le corps signifiant, le renouvellement de l'objet et de l'espace, un nouveau statut narratif, de nouveaux univers thématiques », peut-être en raison des nombreuses influences théâtrales étrangères, qui ont pu mener à ce que certains ont qualifié de véritable « révolution esthétique » (Baldwin, Larrue, Page, & International University Theatre Association, 2008, p. 16). Les artistes du Jeune Théâtre ont donc facilement accès à beaucoup d'inspirations jusqu'alors inconnues¹³ et le travail de certaines compagnies mène également à des formes esthétiques qui intègrent même certains éléments propres à la performance :

Au départ la performance s'oppose au théâtre et à ses codes mimétiques de représentation, la pratique de certaines compagnies québécoises (L'Eskabel, Théâtre Zoopsie et les débuts de Carbone 14) a pu se situer entre les deux arts, l'esprit de la performance venant vivifier le théâtre. (Lesage, 2008b, p.177)

Les méthodes de planification du processus de création se développent elles aussi, suite à ces rencontres inspirantes. Le groupe de théâtre Circuit temporaire, qui engendra le Théâtre Repère (Beauchamp et Larrue, 1990), a mis en place un processus plutôt rigoureux fonctionnant par cycles (connus sous l'appellation « cycles RePERe »¹⁴) et permettant de baliser les étapes du travail entre la recherche et la

¹³ Fernand Villemure (1977) note que les influences exactes de cette mouvance sont pratiquement impossibles à identifier, en raison de la soudaine facilité des jeunes artistes du Québec à voyager partout dans le monde, aussi bien aux États-Unis (San Francisco Mime Troupe et Living Theatre) qu'en Europe (chez Grotowski, Barba, Lecoq ou Decroux), en passant par l'Asie. Aussi, les artistes américains, européens et asiatiques parviennent eux aussi à se déplacer au Québec pour offrir des stages. Plusieurs des manifestes de collectifs du Jeune Théâtre font référence à des formations de Kathakali, à des visites chez Grotowski ou chez Barba, ainsi qu'au Living Theater ou au Bread and Puppets. Alexandre Cadieux (2009) fait mention des expériences de création collective vécues en Europe par Raymond Coutier (du Grand Cirque Ordinaire), ainsi que des emprunts de la troupe aux techniques d'improvisation grotowskiennes, ou issues du Living Theater; il nomme aussi les études d'Yves-Érik Marier (du Théâtre Euh!) chez Jacques Lecoq, à Paris. Larrue (Baldwin, Larrue, Page, & International University Theatre Association, 2008), quant à lui, nomme les séjours de Gabriel Arcand (La Veillée) chez Grotowski et de Jean Asselin (Omnibus) chez Decroux et Barba.

¹⁴ Dans un des rares texte témoignant des techniques de création collectives d'une compagnie issue du Jeune Théâtre (le Théâtre Repère, bien qu'il ait été officiellement fondé après l'âge d'or de la création

construction d'un spectacle. Une autre stratégie de création se développe par l'utilisation de documentation et la collecte d'informations, qui semblent assez répandues dans la tradition du *jeune théâtre*. Le Parminou parle d'«ateliers documentation vivante» (De Blois, 2015), allant à la rencontre des groupes sociaux directement concernés par les thématiques qu'il aborde. Par ailleurs, l'esthétique du collage et de l'hétérogène n'est pas étrangère à la quête d'onirisme et de symbolisme assumée par le Théâtre Expérimental de Montréal (TEM) et l'Eskabel, entre autres.

Plusieurs problématiques esthétiques sont associées à ce mode de création. Carole Fréchette (1985, p.150) décrit les personnages des productions de l'époque comme «bidimensionnels», à la psychologie minimale, et manquant de profondeur. Est-ce à dire que la pluralité des voix de création favoriserait un travail plus superficiel en ce qui a trait à la richesse des personnages? Ou s'agit-il d'une translation des préoccupations artistiques, plutôt orientées vers le sens philosophique ou politique que vers la profondeur psychologique et individuelle? La question de la durée du processus peut également s'avérer problématique, comme toutes les dynamiques non hiérarchiques. Cela peut mener le groupe à se laisser guider par un·e membre qui a plus d'assurance que les autres «pour parvenir rapidement à une certaine cohésion» (Villemure, 1977, p.60). Afin d'éviter autant que possible ces raccourcis qui pourraient scléroser la démarche artistique du groupe, d'autres compagnies, comme La Marmaille (1977), évitent de figer leur système de travail, affirmant qu'«il n'y a jamais de recette» et qu'il est nécessaire de constamment chercher à se mesurer à

collective, est en fait directement issu de la compagnie Circuit temporaire, fondée au début des années 1970, qui a vu naître le développement des méthodes de travail qui deviendraient le *modus operandi* du Théâtre Repère), Jacques Lessard énumère les étapes de création suivies par le collectif, à savoir «les Ressources (RE), les Partitions (p), l'Évaluation (e) et la Représentation (re)». (Beauchamp et Larrue, 1990, p.131)

« des risques nouveaux, de l'inconnu » (La Marmaille, 1977, p.102) pour maintenir une fluidité dans le processus et continuer de s'adapter aux besoins particuliers de chaque projet. Cela peut se révéler un choix à double tranchant: d'une part, on assure une flexibilité nécessaire à la pleine expression de chaque membre; d'autre part, en rejetant les acquis et les apprentissages des projets précédents pour recommencer à zéro l'élaboration du processus, on risque de s'enfermer dans une culture toujours très nouvelle, avec peu d'assises théoriques et une connaissance superficielle de ses propres méthodes.

En ce qui a trait au travail esthétique en collectif, il faut donc s'assurer de favoriser une pratique prudente des procédés issus des traditions dont s'inspirera le laboratoire, à mettre en dialogue avec la recherche créative et l'innovation, lors de la tenue des rencontres de création. Cette stratégie permettrait de trouver un équilibre entre les dogmes répressifs et étouffants qui brime la diversité des points de vue et le renouvellement perpétuel des modes de travail qui empêche la construction à long terme d'une culture de groupe.

2.1.2 Travail interrelationnel

Les rapports entre les membres du groupe deviennent politiques en eux-mêmes, par le choix du fonctionnement « en collectif communautaire (avec tout ce que cela implique d'interaction affective et de renoncement de soi) » (Beauchamp, H. & Larrue, J., 1990, p.13). On cherche à bâtir une communauté dont les dynamiques seront un reflet des idéaux qui l'auront engendrée. Le cadre, défini par le modèle socialiste d'une part et la démocratie directe de l'autre, devient la référence pour établir les règles interrelationnelles du groupe. Les principes d'autogestion adoptés par plusieurs troupes, dont le Théâtre expérimental de Montréal, se déclinent en un partage équitable des responsabilités ainsi qu'un droit de veto et une condition d'unanimité (Lavoie, 1985, p. 116). Le Théâtre Parminou se targue d'avoir instauré « un socialisme de l'intérieur » au sein du groupe, qui était devenu comme une

microsociété « égalitaire femmes-hommes, démocratique, où les valeurs et les idées sont progressistes et où les orientations individuelles vont dans le sens des libertés collectives à tous les plans » (Gruslin, 1983, p.112).

Pour le Théâtre de Quartier, le processus de création en collectif est aussi « la forme la plus permissive pour se livrer et se dire soi-même » et engendre des « thèmes de spectacles [qui] s'orientent vers les différentes formes de relations, avec tout ce que cela comporte de généreux et de difficile, pour une conscientisation agissante. » (1985, p. 107) On travaille à bâtir une communication efficace entre les membres du groupe, et la responsabilité du travail sur soi pour la bonne santé interrelationnelle du groupe. « Nous voulons revaloriser la communication, les échanges avec les autres, mais aussi avec nous-mêmes. » (*ibid*).

2.1.3 Travail politique, ou le rapport à la communauté

Ces grands rêves d'autogestion et de contestation des rapports de domination se développent au sein d'une société québécoise émergeant à peine de la Révolution tranquille. Le Jeune Théâtre développe un aspect mobile à travers ses tournées, afin d'élargir la portée de ses créations. Certaines troupes remettent en question le rapport au public, tantôt, comme chez le Grand Cirque Ordinaire, pour le responsabiliser comme le préconise Brecht, tantôt, comme chez l'Eskabel, pour lui demander de participer à un véritable rituel, comme le prône Artaud. Les théâtres — et les lieux non théâtraux — pris d'assaut par ces troupes deviennent ainsi des espaces de rencontre pour ceux et celles qui se revendiquent d'une idéologie contestataire (citons en exemple les idéologies communistes, comme le Théâtre Euh! marxiste-léniniste; et anarchistes, comme le Théâtre expérimental de Montréal qui prônait l'autogestion dans les modes de création, par exemple), de remise en question de l'*être ensemble* et surtout, d'affirmation d'une identité culturelle forte, bien que naissante. Une décennie plus tard, le mouvement s'essouffle. Les collectifs sont minés par des problématiques interpersonnelles ou financières. Les redéfinitions du statut de l'artiste de théâtre

prennent beaucoup de place, notamment au sein de l'Association québécoise du Jeune Théâtre (AQJT). L'amertume suite au référendum perdu par les groupes indépendantistes et progressistes en 1980 laisse place à une certaine déprime qui affaiblit la ferveur militante des groupes de création collective expérimentale.

Au moment où ont lieu les premiers États généraux du théâtre québécois, en novembre 1981, tout bouge. La défaite du référendum de 1980 sur la souveraineté a brisé une certaine façon de penser le nationalisme québécois. L'effritement des idéologies inspirées du marxisme marque le début de la fin du projet moderne; on a ainsi assisté à la désagrégation des idées liées à la marche de l'Histoire vers un avenir plus juste et, par conséquent, au lent déclin du concept de projet collectif. (Lefebvre, 2007, p. 3)

C'est donc au début des années 1980 que ces idéaux commencent à se ternir. Désillusionné·e·s, les idéalistes s'essoufflent et la popularité du projet politique du Jeune Théâtre s'effrite. Les compagnies devront abandonner complètement leur pratique de résistance artistique, ou choisir de réorganiser cette pratique pour survivre dans ce nouveau contexte.

2.1.4 S'adapter pour survivre... et mourir quand même

Le paysage social québécois est bien différent. L'heure n'est plus à l'espoir. La génération du no future jette un regard incrédule sur les ex-hippies, les ex-maos, les ex-nationalistes de trente-cinq ans: « Comment ont-ils pu croire à ces "utopies" ? » se demande-t-on, presque condescendant... Efficacité, maîtrise, réussite sont les nouveaux mots d'ordre. Le Théâtre de Carton s'adapte tranquillement à ce contexte.
– le carton, 1978

C'est surtout la lutte contre l'individualisme, motivée par l'émergence forte de courants politiques progressistes, qui avait soutenu l'émergence d'une vague de troupes collectives dans le théâtre québécois des années soixante. Alexandre Cadieux (2009) soutient que cette lutte au sein des groupes de création théâtrale semble avoir péri avec la dissolution des troupes qui en auraient épuisé la pensée:

Si le Grand Cirque ordinaire, le Théâtre Euh! Et le Théâtre Expérimental de Montréal sont allés jusqu'au bout de leur pensée communautaire, marxiste-léniniste et autogérée, leurs séparations annoncent la fin des idéaux collectivistes des années 1960 et 1970 et le triomphe de l'individualisme. (Cadieux, 2009, p. 80)

Pour parvenir à instaurer de véritables dynamiques collectives dans le travail, il devient évident qu'une formation en arts vivants ne suffit plus. Trop de facteurs extérieurs aux décisions artistiques faussent les rapports de pouvoir, malgré les intentions les plus louables des personnes initiant ces projets, comme l'explique Vincent Gratton, membre du Nouveau Théâtre expérimental (NTE):

[...] à plusieurs reprises, j'aurais voulu dire un mot, mettre mon veto (*sic*). Par lâcheté, par respect pour les membres [...] j'ai accepté de marcher avec des propositions qui ne me convenaient pas toujours [...] c'est très difficile de prendre sa place. [...] On dit qu'il n'y a pas de direction artistique au NTE, qu'il n'y a pas de rôle prédéterminé, que tout le monde est sur le même pied. Je n'y crois pas. Il y a une hiérarchie solidement implantée... (Beauchamp, 1995, p. 12)

La maturité artistique et interrelationnelle des membres, leur capacité à communiquer ouvertement et leur degré de confiance (ou d'aisance) envers leurs collègues sont des facteurs impossibles à contrôler par le groupe. Pourtant, ce sont bien souvent ces problèmes de communication qui semblent être à la source d'une grande partie des dysfonctionnements identifiés par ceux et celles qui se sont prêtés au jeu du collectif à l'époque du Jeune Théâtre.

Malgré les écueils et difficultés possibles, on constate une recrudescence des groupes collectifs en arts vivants au Québec. On peut citer le Bureau de l'APA, Projet Hybris et le collectif Grande surface, à titre d'exemple¹⁵. Il apparaît clair que cet idéal

¹⁵ Le quatrième numéro de la revue *Aparté | arts vivants*, intitulé « Les temps collectifs » (2017) traite de cette recrudescence.

collectif en séduit encore plusieurs. L'individualisme, élevé au rang de valeur suprême dans nos sociétés nord-américaines, ne fait certes pas l'unanimité et chez les praticien·ne·s en arts vivants, et le bagage social et militant des artistes prend ainsi une importance névralgique dans l'élaboration des démarches de création autogérées.

Il devient donc évident aujourd'hui qu'une expertise supplémentaire est requise, non pas pour contrôler les individus, mais pour à tout le moins apprendre à verbaliser et à clarifier les attentes, les relations, les rapports de pouvoir et les problématiques imminentes, pour faciliter le processus.

2.2 Gestion collective au Théâtre de l'Odysée : de l'intuition à la modélisation

Dès qu'on fait le choix de travailler en collectif, on s'engage dans une lutte complexe. Si on accepte le postulat que propose le théoricien anarchiste Hervé Trinquier (2016), selon lequel « une collectivité n'existe que par ses contradictions et ne s'exprime que par ses actions », il faut dès lors s'engager à protéger ces contradictions et à déterminer quelles actions la définissent. Au Théâtre de l'Odysée, les fondateur·trice·s ayant tous·te·s un passé fortement engagé et militant, il est apparu nécessaire dès le départ de s'opposer à la hiérarchisation des arts et des personnes. Ainsi, en plus des principes d'anthropologie théâtrale, l'interartialité et l'autogestion ont été adoptées comme pratiques émancipatrices à la source de la troupe. De manière intuitive, nous avons adopté certains modes de fonctionnement qui favorisent l'application de ces principes. Il fallait répondre à différentes préoccupations:

- Comment créer un véritable dialogue entre chaque membre de la troupe ?
- Comment gérer le processus décisionnel de telle sorte qu'il soit le reflet d'une volonté collective ?
- Comment partager la prise de parole et l'exercice d'influence ?

- Comment gérer les attentes du groupe face aux différents niveaux d'engagement des individus ?

Ces problématiques se sont toutes présentées au groupe de manière très concrète à un moment ou à un autre de son existence. Nous avons d'abord intuitivement tenté d'esquisser des pistes de solution, d'inventer des manières de fonctionner ensemble pour faire face à ces questions difficiles. Ces intuitions se sont ensuite ancrées dans une mise en relation avec les théories de l'autogestion, alors qu'en parallèle de nos activités théâtrales, nous nous sommes quotidiennement impliqué·e·s sur le campus d'Occupons Montréal (relié au mouvement international *Occupy*) en 2011, puis dans les mouvements étudiants des grèves historiques de 2012. Ce contexte n'est pas sans rappeler celui de certains groupes du Jeune Théâtre, comme en témoigne l'un des manifestes du Théâtre Euh ! :

Nous avons appris le langage de la rue et des quartiers populaires et ouvriers. Nous avons condensé, exprimé les contradictions et les luttes qu'il recèle. Nous avons éveillé, exalté, appelé à s'unir et à lutter les groupements populaires pour changer leurs conditions de vie. Mais tant qu'on ne sait pas de façon nette et précise sur quelle position de classe on est, les analyses idéologiques et pratiques sont longues et cahoteuses, et conduisent inévitablement à un cul-de-sac. (1978, p. 117)

Sans chercher à donner à nos créations une fonction directement associée à des luttes de classe ou aux revendications étudiantes, il va sans dire que les parcours militants des membres qui ont fondé le Théâtre de l'Odyssée ont significativement influencé la manière de prendre en charge la troupe et ses activités. Dès le début de notre travail, les recherches de nos membres nous ont mené·e·s à découvrir les groupes de l'âge d'or de la création collective au Québec, leurs témoignages, les traces de leurs œuvres et les raisons de la dissolution de ces démarches collectives, le cas échéant. Soucieux·ses d'apprendre de l'expérience de ceux et celles qui étaient venu·e·s avant nous, et dans une volonté d'inscrire notre démarche dans la durée, nous avons invité certain·e·s ancien·ne·s membres de ces compagnies collectives à nous rencontrer

pour répondre à nos questionnements sur les modes de gestion collective. À ces témoins d'une époque déterminante se sont ajoutés d'autres artistes de théâtre ayant entrepris des démarches d'autogestion dans les années 1990 et 2000. Ces rencontres enrichissantes ont aussi eu un grand impact sur l'établissement de nos méthodes de travail.

2.2.1 Racines idéologiques du collectif

Les activités autogérées du Théâtre de l'Odyssee, qu'il s'agisse de conception, de création, d'administration ou de production, requièrent une certaine forme d'engagement militant, de par la complexité que les rapports de travail autogérés engendrent. Ce constat a rapidement mené le groupe à comprendre qu'en plus de s'inspirer de l'héritage du Jeune Théâtre, il fallait mettre en pratique les stratégies de gestion collective que les membres avaient eu l'occasion d'expérimenter au fil de leurs divers parcours militants. La préoccupation au cœur de cette recherche était de réussir à bâtir en commun sans miner le caractère hétéroclite et diversifié du groupe. Bien que, comme le nomme Yves Jubinville (2017), ce trait soit souvent associé à ce que Boltanski (2006) nomme la « culture du projet », on ne peut pas tout à fait dire que cette appellation décrit exactement notre mode de travail. En effet, Jubinville (2017, p. 41) présente le « projet » chez les collectifs artistiques comme le « point de jonction entre les itinéraires individuels très variés qui [le] constituent », au-delà de sa fonction créatrice, dans une appartenance à des « réseaux », non à des « familles » ou à des « communautés » de création. Boltanski (2006) précise que ce mode de fonctionnement « suppose le renoncement à la stabilité, à l'enracinement, à l'attachement, aux personnes ou aux choses » (p. 27). Pour nous, au contraire, c'est l'enracinement dans la culture de groupe, l'invention de méthodes (entre autres collaboratives), et l'attachement aux personnes qui constitue ce « point de jonction ». Les projets y vont et viennent, et chacun d'entre eux témoigne d'une étape de notre évolution collective, en tant qu'artistes, en tant qu'individus et en tant que

citoyen·ne·s (c'est peut-être ce qui explique l'intérêt de notre collectif pour l'anthropologie théâtrale et les pratiques rituelles).

Nous espérons modéliser une constellation d'outils qui permettraient à cette culture, certes hétéroclite, de perdurer dans le temps (peut-être justement en résistance à cette culture de projet que Boltanski associe directement à la logique capitaliste¹⁶) et donc à construire un « projet durable », une culture de groupe dont émergeraient des pratiques et des traditions qu'il serait possible de partager avec d'autres. Ainsi, indépendamment de la présence ou l'absence d'un projet de création en cours, notre groupe se rencontre fréquemment (plusieurs fois par semaine) pour s'entraîner, et travailler à la création libre de matériaux qui pourront ou non se retrouver dans un éventuel projet de création¹⁷. Différentes approches ont servi à différents aspects du travail, en plus de mener à la création de nouveaux outils de travail.

Anarchismes

Les diverses branches de l'anarchisme sont prédominantes dans les modes de pensée autogérée, puisqu'elles revendiquent un refus d'une autorité décisionnelle unique. Les anarchismes, dont les fondements s'ancrent dans une confiance en l'intelligence et la responsabilité des individus (Dupuis-Déri, 2007), rejettent l'oppression de l'autorité

¹⁶ Il écrit : « Parmi les dispositifs associés à la formation d'un nouvel esprit du capitalisme, il faut mettre particulièrement l'accent sur ce que l'on peut appeler la culture du projet » (Boltanski, 2006, p. 5).

¹⁷ Nous disons souvent à la blague que le Théâtre de l'Odyssée est comme notre enfant, puisqu'il faut sans cesse le nourrir et veiller à son bon développement. Il peut être amusant de noter ce que Boltanski écrit au sujet du projet de parentalité : « Dans un monde connexionniste, marqué par une succession de projets peu durables à l'issue souvent incertaine, le projet d'enfant se révèle ainsi comme un rempart contre la fragmentation et constitue l'une des voies possibles dans la recherche d'une vie plus « authentique ». (pp. 33-34)

et de la propriété privée dans l'organisation sociale; ils nous sont apparus comme salvateurs dans l'élaboration de nos processus créateurs. D'abord, l'autogestion s'est imposée d'elle-même, non seulement comme point de référence, mais comme véritable base de notre travail. Cette dynamique propre à l'anarchisme, au-delà des considérations matérialistes de propriété, examine la reprise de possession de la valeur immatérielle du travail, à savoir son organisation. Suzy Canivenc décrit ainsi la dynamique autogérée:

L'autogestion est donc avant tout la réappropriation de la décision par ceux qui auront à exécuter et mettre en œuvre cette décision. Pourtant, pour beaucoup, l'autogestion se limite à la simple réappropriation des moyens de production par les travailleurs. Mais l'autogestion ne peut se réduire à la simple propriété collective. Sa mise en pratique et les conséquences qui en découlent sont en effet beaucoup plus larges. (2011, p. 10)

Cette dynamique s'inscrit ensuite dans un contexte de socialisme libertaire (Bakounine, 1973) qui, en se basant sur les principes d'autonomie, de liberté et de responsabilité de l'autogestion, préconise un souci collectif du bien commun. Une fois ce principe de base établi, nos recherches nous ont menés vers l'anarchisme individualiste. Cela peut paraître contre-intuitif, alors que les collectifs revendiquent souvent une posture de résistance face à l'individualisme omniprésent des sociétés modernes et contemporaines. Toutefois, nous considérons qu'un des plus grands écueils des groupes de création collective du Jeune Théâtre se situe dans la gestion (ou l'absence de gestion) de l'« ego »¹⁸ (Sartre, 1934).

¹⁸ L'ego est un concept philosophique particulièrement fuyant et problématique. Il est ici nommé à défaut d'un meilleur terme pour désigner le Soi, la base ancrée à la source de l'individu, avant même l'apparition de la conscience réflexive (Sartre, 1936). Plusieurs courants philosophiques et religieux (par exemple le taoïsme ou le bouddhisme) pointent l'*Ego* comme une nature égoïste et volontaire, faisant obstacle au bonheur et de laquelle il faut absolument s'extraire pour atteindre une pleine conscience du monde. Bien souvent, ces réflexions sont accompagnées de balises morales et d'impératifs altruistes.

Les témoignages issus de groupes du Jeune Théâtre traitent de l'ego comme d'un « handicap » dont il faut « libérer l'individu » afin « d'apprendre à fonctionner en groupe et à faire le consensus autour d'un projet. » (Villemure, p. 60), et privilégier « un type de rapports interpersonnels qui exclut la compétition (à l'interne comme à l'externe), comme l'agressivité, et qui mise sur la transparence, tant chez les membres que dans le processus même de création ». (Beauchamp, H. et Larrue, J. 1990, p. 29).

Devant cette impression que le collectif exige une abnégation totale de l'ego, ou des besoins individuels, les pensées anarchistes se sont révélées un véritable facteur stabilisateur, notamment l'anarchisme individualiste. Anne Steiner caractérise ainsi ce courant du libertarisme:

Opposé aux anarchistes communistes comme aux anarcho-syndicalistes, à ceux qui rêvent d'insurrection comme à ceux qui mettent tous leurs espoirs dans la grève générale, il se caractérise par la primauté accordée à l'émancipation individuelle sur l'émancipation collective. (Steiner, 2008)

Né dans un contexte postmoderne, l'anarchisme individualiste apporte un certain équilibre dans un mouvement préconisant le travail collectif. Dans un contexte où il n'est plus question de « luttes des classes » à proprement parler, on s'intéresse aux quêtes de liberté adaptées à la réalité contemporaine, aux formes d'oppression plus subtiles, à travers une norme sociale consumériste et axée sur la performance. Pour un groupe qui recherche une grande liberté dans l'élaboration de ses modes de fonctionnement, cette école de pensée offre des nuances importantes aux impératifs de solidarité et de service du bien commun adoptés par ledit groupe. En effet, assez rapidement, le travail sur soi (nécessaire à la création en collectif) qui s'est implanté au sein de la troupe ne visait plus à nier les manifestations de l'ego, mais plutôt simplement à apprendre à les identifier, sans jugement, pour libérer une certaine folie consciente dans la créativité:

Car il y a aussi une autre anarchie, la belle, la consciente, la responsable, l'attentive, l'écouteuse, la productive, la sérieuse, la folle, la rêveuse, la libérante, l'éphémère, l'éphémère du permanent désir, terreau et racines, sève et pluie, violente et tendre. (Théâtre expérimental de Montréal, 1978, p.121)

Une fois cette habileté acquise, il s'agissait pour notre groupe de prendre conscience des moments où l'on choisit d'y laisser libre-cours, et des moments où il vaut mieux privilégier le bien commun. Ce travail sur l'ego constituait donc une réelle recherche d'équilibre, plutôt qu'une quête idéaliste de suppression de l'individualisme. C'est sans doute à ce moment que les relations interpersonnelles sont devenues moins lourdes et plus responsables. Cette apologie de l'autonomie individuelle contre toute autorité aliénante que suggère l'anarchisme individualiste amène donc un équilibre important, et le groupe évite ainsi de tomber dans le piège de la négation de soi au profit du groupe.

Il s'agit donc d'une approche qui favorise une libre association libertaire entre les idées et les individus, ce qui nous est fort utile au cours des périodes de création pure, comme les improvisations, les présentations de matériaux préparés, ou les compositions spontanées. C'est aussi l'approche qui régit l'organisation d'activités de socialisation du groupe (par opposition à la vie en communauté du Théâtre de Carton, par exemple), qui demeurent essentielles à la solidification du collectif. Ce mode d'organisation des rapports se reflète aussi dans la forme que prend la partition de l'œuvre commune.

Démocratie directe

Ce mode de votation consultatif sur tous les enjeux d'impact est surtout présent dans les structures syndicales et associatives. Son fonctionnement se définit par rapport au système de démocratie représentative à la base de nos structures politiques en place, dans une recherche de décentralisation du pouvoir. Ce processus se base sur la tenue

d'assemblées et de conseils, au cours desquelles les discussions sont régies par des propositions soumises au groupe. Au fil des tours de parole, il est possible d'amender, d'appuyer ou de s'opposer à ladite proposition, jusqu'à ce qu'un vote permette d'en déterminer l'adoption ou le rejet. Ce fonctionnement permet également la tenue de plénières, ainsi que les référendums d'initiative populaire. C'est l'une des premières structures de gestion avec laquelle nos fondateur·trice·s du TDO sont entré·e·s en contact, pourtant, elle n'a que peu servi dans l'élaboration des dynamiques de gestion de notre collectif.

Nous avons rejeté le système de démocratie directe, car nous sommes arrivé·e·s à la conclusion que la votation entraine en contradiction avec les valeurs initiales du travail autogéré. Bien que le principe à sa source soit louable, c'est-à-dire assurer la prise en compte de la parole de chacun·e lors des décisions importantes, il n'en demeure pas moins que le vote compile les voix pour les additionner dans le but d'en faire la voix commune à laquelle tous·tes doivent ensuite se soumettre. Il nous semble qu'on ne peut, dans un processus de création authentique, extraire la « volonté commune » d'une collectivité, « ses forces, ses idées, ses désirs... », comme l'explique Trinquier (2016), simplement en faisant « une somme de volontés individuelles ». Malgré les vertus que nous reconnaissons à cet idéal décentralisateur, nous ne définissons pas le collectif comme un *demos* dans un contexte artistique. Pour notre groupe, les choix esthétiques ne devraient pas se faire sur une base démocratique. Ainsi, nous avons dû chercher d'autres outils de décentralisation.

Mode décisionnel par consensus

Ce système coopératif de pensées basé sur une conscience de l'interdépendance entre êtres humains s'appuie sur un fonctionnement qui cherche à transcender les rapports de force (Vodoz, 2013). Ainsi, les rencontres assujetties au consensus, à la manière de ce qu'on peut voir dans les assemblées générales des associations de démocratie

directe, fondent leurs discussions sur des propositions amenées par les membres. À la lumière de la proposition, une personne facilite la discussion, cependant, on ne tient pas de vote. Chaque membre est libre d'acquiescer, de s'abstenir d'exprimer une réserve, ou de bloquer la proposition.

Nous avons bien entendu rejeté le mode par consensus dans le processus de création, car à nos yeux, ses fondements étaient les mêmes que ceux qui ont causé de grandes déceptions chez plusieurs artistes du Jeune Théâtre. Nous considérons qu'il n'y a pas de consensus en art, puisque cela correspond à niveler l'ensemble riche et hétéroclite des idées de chaque membre vers un plus bas dénominateur commun. Néanmoins, le Théâtre de l'Odyssée l'utilise comme repère décisionnel pour sa gestion administrative (conseil d'administration et réunions de comités).

Sociocratie

La sociocratie est une approche qui mobilise l'intelligence collective de tous les membres d'une organisation et assure un fonctionnement efficace sans structure de pouvoir centralisée selon un mode auto-organisé et de prise de décision distribuée. Elle s'appuie sur la liberté et la co-responsabilisation des acteurs pour l'atteinte d'un objectif partagé, en se fondant sur le respect des personnes et en préservant la diversité des points de vue et des apports de chacun·e. Ces principes font écho aux idéaux que nomme Jacques Lessard au sujet de la création collective:

Pour travailler collectivement et dans l'harmonie, le groupe doit d'abord se révéler à lui-même. Le facilitateur s'efforce de créer une atmosphère de disponibilité, de réceptivité et de respect mutuel chez les participants. (Beauchamp, H. & Larrue, J., 1990, p. 18)

La sociocratie, par ses principes de la gestion participative, de consentement, et de valorisation du pouvoir et de la responsabilité de chaque individu au sein d'une

communauté, semble s'inscrire dans la lignée des recherches déçues des collectifs du Jeune Théâtre, en procurant une analyse basée sur l'expérience vécue et des stratégies de gestion qui répondent à plusieurs préoccupations identifiées par les praticien·ne·s de la création collective. Elle diffère ainsi de la démocratie directe, où on additionne les points de vue individuels suite à des consultations pour décréter une solution commune. La sociocratie responsabilise les participant·e·s en exigeant un travail communicationnel plus profond. Il ne s'agit pas d'être toujours dans une structure nécessairement horizontale, mais de s'assurer que la création finale tiendra compte de la présence et de l'univers de chaque participant·e, de manière à célébrer la pluralité des voix, au lieu de chercher à obtenir une voix uniforme. On refuse donc l'horizontalité au profit de la différence, en encourageant une plus grande liberté, qui vient aussi avec une plus grande responsabilité face au collectif.

Au Théâtre de l'Odyssée, la structure de fonctionnement a fortement été influencée par l'approche sociocratique, principalement en ce qui a trait aux méthodes de création. Par exemple, les laboratoires individuels tels que nous les organisons répondent directement aux impératifs de ce système, surtout à celui de libérer la parole dans le groupe. En effet, ils nous permettent de visiter la « parole » artistique, au sens large, de chaque individu, et même de l'expérimenter de manière pratique dans un climat d'écoute active. Il faut ainsi organiser le travail créatif au service du bien commun, certes, mais en acceptant les différences propres à chaque individu pour inventer de nouvelles solutions mieux adaptées à leur personnalité.

C'est donc en répertoriant les stratégies de gestion collective de nos parcours militants respectifs à travers les anarchismes, le mode par consensus et la sociocratie que nous avons été à même de modéliser ces modes de fonctionnement, de les répertorier, et d'y faire appel lorsque la situation l'exigeait. Avec le temps, ces outils se sont affinés et nous avons commencé à modéliser les méthodes les plus importantes de notre processus de création et de nos dynamiques collectives.

2.2.2 Outils mis en place au sein du collectif

La démographie diversifiée du groupe demande la prise en compte de plusieurs facteurs différentiels: la discipline artistique, les idées, la formation, l'âge, les privilèges, le genre et l'identité sexuelle, le milieu d'origine, les objectifs particuliers, la capacité d'engagement, la maturité (émotive, artistique, politique, ou autre) de chaque personne ne sont pas les mêmes. Il est important de prendre conscience de ces différences pour favoriser un climat de travail qui prend en charge les inégalités potentielles et proposer des solutions dans la gestion des rapports de pouvoirs. Par contre, un certain nombre de facteurs rassembleurs sur les plans de l'idéologie, des valeurs, du travail et de la volonté permettent la mise en place d'objectifs communs dans la création. La conciliation des facteurs différentiels au service des objectifs communs est le principal mantra qui a guidé la mise sur pied des outils et stratégies de gestion collective au sein du théâtre de l'Odysée.

Ce collectif, marqué par une curiosité pour le travail interartistique, l'anthropologie théâtrale et les structures autogérées, doit donc composer avec un engagement variable de la part de ses membres, tout en tentant de construire une véritable communauté de création qui devient un vecteur de militantisme par son projet particulier. Il lui faut donc identifier clairement ses motivations et les buts pour lesquelles elle s'est formée, afin de clarifier les bases de l'engagement, notamment lors du recrutement. On cherche à résister aux impératifs sociaux de productivité et d'individualisme, pour opposer à une société de divertissement, d'indifférence politique, de déresponsabilisation sociale, une valorisation de ce qui semble essentiel (c'est-à-dire qui relève de l'essence de l'existence, qui est profondément ancré dans la condition humaine) et sacré (c'est-à-dire qui relève de ce qui transcende cette condition humaine, de ce qui la régit, mais qu'elle ne peut entièrement saisir). Ensuite, on cherche à s'émanciper, c'est-à-dire à accomplir son plein potentiel artistique, mais aussi simplement à être libre. Et surtout, on cherche à construire. Construire une

œuvre, bien sûr, mais également un lieu (physique ou symbolique), un régime de pratique qui sera bénéfique pour l'ensemble de cette communauté.

Il nous a donc semblé utile de schématiser la vie du collectif en proposant d'abord une représentation des degrés possibles au niveau de l'engagement personnel et du statut correspondant de nos membres. Nous avons donc cartographié ces possibilités en trois cercles concentriques (cf. Figure 2.1).

Au moment de son arrivée au sein du collectif, un·e membre a d'abord un statut d'observateur·trice, qui marque le début de la collaboration entre cet individu et la troupe. À ce stade, les attentes de part et d'autre sont minimales. Ces membres récemment arrivé·e·s peuvent librement se présenter ou non aux rencontres et participer au *training* et aux laboratoires de création. Leur poids décisionnel est quasi nul, même si leurs observations sont toujours précieuses pour le groupe. Bien souvent, ce statut permet une phase mutuelle d'appropriation, alors que le groupe apprend à connaître la nouvelle recrue et partage sa culture et ses connaissances avec

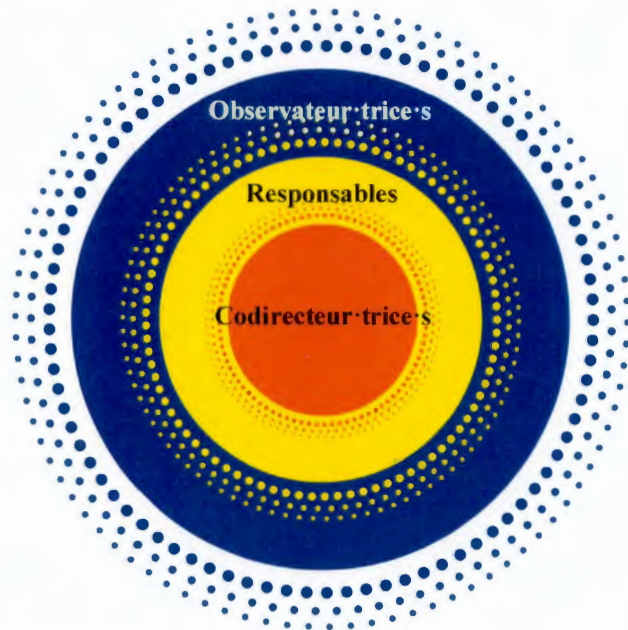


Figure 2.1 Diagramme sur l'engagement des membres

elle. En contrepartie, la troupe ne développe aucune attente professionnelle envers elle, ce qui fait qu'elle n'est en aucun cas tenue de participer aux activités de création de la compagnie. Au moment où elle souhaite développer un engagement plus substantiel, la nouvelle recrue peut faire la demande à la compagnie et devenir membre responsable, si elle est acceptée à l'unanimité.

Les membres responsables, comme l'indique leur titre, portent la responsabilité de la création en cours. On attend d'eux et d'elles une fiabilité et un engagement plus profond, de même qu'une assiduité aux autres activités de la compagnie, par exemple le *training* et les événements parallèles. Ces membres prennent aussi en charge un projet de leur choix au sein de la compagnie. Illes peuvent choisir de s'impliquer dans l'une des activités existantes, ou encore d'inventer un nouveau projet. Leur engagement est ferme pour la durée d'une création de la compagnie, et leur pouvoir décisionnel en ce qui a trait à cette création et au projet pris en charge est le même que tout le monde. Si un-e membre responsable souhaite pousser plus loin son engagement avec le collectif, il ou elle peut demander à rejoindre la codirection, demande qui doit être acceptée à l'unanimité.

Les membres de la codirection ont la responsabilité de l'ensemble de la compagnie, et de veiller au bon déroulement de ses activités. Ces membres siègent sur le conseil d'administration, et prennent en charge les tâches ayant trait à la direction de la compagnie sur le plan de l'administration et de la production. Surtout, les membres de la codirection assurent la transmission de la culture de la compagnie aux nouvelles recrues, notamment par l'enseignement du *training* et par les suivis individuels. La durée de cet engagement doit au moins couvrir une année financière, et le temps d'une production de la compagnie. Les règles de rémunérations au sein de la troupe sont les mêmes pour l'ensemble des membres, à partir du statut de membre responsable.

Les prises de position et aspects du travail de la troupe peuvent être répartis en trois sphères d'activité que nous nommons Esthétique, Politique et Interrelationnelle. Ces trois aspects sont à la base de notre groupe. Nous avons schématisé ces domaines d'activités dans un diagramme de Venn (cf. Figure 2.2), afin de pouvoir analyser chacun des aspects de notre travail en fonction de ces trois sphères.

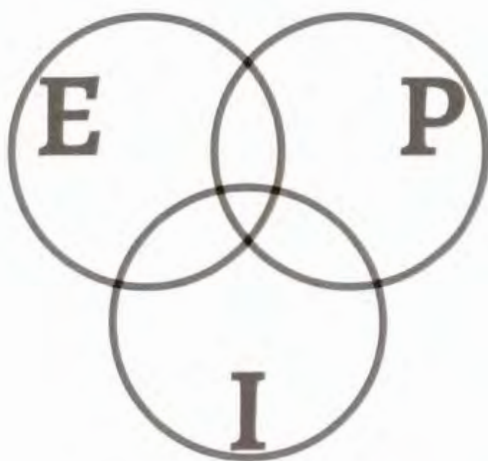


Figure 2.3 Les trois sphères d'activité

diagramme, à la rencontre des trois sphères d'activités, il faudrait retrouver les laboratoires, les créations, et les activités d'enseignement. C'est donc au centre que se retrouvent les éléments qui demandent une vision d'ensemble de tous les aspects de nos activités, et c'est pourquoi il est de la responsabilité de la codirection de veiller à la gestion et dynamisation de ces activités.

Cette catégorisation nous permet de mieux cerner nos priorités, et de définir notre travail de manière précise. Par exemple, le travail autogéré, une prise de position importante pour nous, peut être placé à la rencontre des sphères politique et interrelationnelle, alors que le choix de l'interartialité est un

élément qui trouverait sa place dans la sphère esthétique. Au centre du



Figure 2.2 Synthèse de la structure organisationnelle

Stratégies de création collective... au-delà de l'improvisation

Outil commun à la tradition de la présence anthropologique et aux collectifs du Jeune Théâtre, l'improvisation interartistique a été au centre de notre processus de création dès le début. Méthode précieuse et multiforme, elle nous a permis d'entrer en dialogue les uns avec les autres sans égard à la discipline de prédilection, en permettant à chaque participant.e d'intervenir dans une écoute organique avec le reste du groupe. Bien entendu, les écueils habituels de l'improvisation n'ont pas disparu du jour au lendemain: jeu volontaire, difficulté de communication, longueurs et incohérences faisaient partie du travail. Par contre, à force d'entraînement et grâce à l'acquisition d'un vocabulaire commun (notamment grâce au *training*), nous avons réussi à réduire ces écueils — sans bien sûr les éliminer complètement — et à bâtir une culture de l'écoute et de l'échange, où les propositions résonnent les unes avec les autres. D'instinct, nous avons donc privilégié l'improvisation interartistique comme première phase de création, pour sa valeur performative et non discursive, qui entraîne chez le groupe une capacité de prise de décision organique dans l'écoute. Après quelques improvisations, qui ont en quelque sorte constitué une phase d'approvisionnement entre les membres du groupe, il a été possible de s'interroger sur l'objet — ou les objets — d'une création à venir. On peut donc classer cette méthode de travail à la rencontre des sphères Esthétique et Interrelationnelle.

Poncho focus

Le *Poncho Focus* est un outil qui vient du Théâtre de l'Odysée. Il tient son nom de circonstances plutôt absurdes, un peu pour les mêmes raisons qui ont donné son nom au « cadavre exquis » du mouvement Dada. Son apparition est survenue alors que le collectif vivait des difficultés à composer avec les univers créatifs de chaque membre. Les consensus ne permettaient pas à chacun.e de se retrouver pleinement dans la création, en particulier si le groupe décidait toujours de tout ensemble. Pourtant, faire

cavalier seul et prendre des décisions en vase clos n'était pas la solution. L'objectif du *Poncho focus* est d'établir une base de création, un point de départ commun, en demandant aux participant·e·s d'opérer un va-et-vient entre le Seul et le Ensemble. Les étapes de cet outil se déclinent ainsi:

1— On énumère ensemble une bonne quantité de catégories de points de départ possibles sur une grille (entre 20 et 25). Par exemple, une image, une mélodie, une question, une partie du corps ou un état de corps peuvent constituer des points de départ qui stimuleront le travail collectif.

2— On s'isole pour tenter de remplir seul·e chaque case en identifiant un élément par catégorie (une image, une mélodie, une question en particulier) qui nous habite personnellement, ou sur lequel on souhaite travailler.

3— Une fois que chaque membre a individuellement identifié ses points de départ souhaités, on réunit le groupe pour partager les réponses de chacun·e. Une catégorie à la fois, chaque membre nomme son élément.

4— Une fois qu'on a pris conscience des points de départ des autres, on s'isole à nouveau pour sélectionner un seul point de départ parmi ses propres éléments. Cet item deviendra le seul point non négociable de la première phase de création, l'ancrage sur lequel on refuse de faire un compromis.

5— Lorsque le choix est fait, on partage son choix avec le groupe.

6— On s'isole une dernière fois pour tenter d'établir des liens entre chaque point de départ final. Ces liens peuvent se faire schématiquement, ou dans une formulation verbale.

7— Une dernière mise en commun permet de s'entendre sur une manière d'entrevoir ensemble le travail à venir, en liant les réflexions pour tisser un canevas expérimental de base à partir duquel s'organiseront les périodes d'exploration à venir.

C'est une manière plutôt efficace d'incorporer l'univers de chacun·e, car elle assure une expression de la parole mieux répartie que dans une discussion organique. Certaines personnes ont tendance à prendre plus de place dans un groupe ; d'autres, moins, mais il était important pour nous d'arriver à ce que les idées de chaque membre se voient attribuer la même importance au départ. Il s'est avéré sain pour la dynamique de groupe de refuser le compromis et de s'affirmer en ce qui concerne les aspects essentiels, non négociables de sa parole artistique, de temps en temps, sinon on risque de trahir sa démarche personnelle et de ne plus se retrouver dans le groupe. En même temps, il est nécessaire de savoir identifier du même souffle ce qui n'est pas essentiel, afin de pouvoir dialoguer librement avec les autres.

Cette alternance entre les moments seul·e et les moments ensemble m'apparaît comme une manière de s'assurer de garder en tête une double nécessité : rester pleinement soi-même, et être pleinement engagé dans le groupe. Ainsi, il me semble que cette méthode, en plus de proposer une gestion du rapport des pouvoirs décisionnels — appelons-les politiques — impose une certaine esthétique, est cohérente avec une volonté de cultiver la cohabitation d'éléments hétéroclites sur le plateau, en plus des enjeux formels qu'on retrouve parmi ses catégories (état de corps, contraintes, registre musical, etc.). Nous placerons donc le *Poncho Focus* à la rencontre des sphères Esthétique et Politique.

Laboratoires individuels et *leadership* tournant

Au sein du collectif, le travail d'expérimentation qui suit l'élaboration des points de départ se structure selon une approche par laboratoires individuels. Tour à tour, chaque membre du groupe dirigera une séance de travail s'articulant autour du point de départ qu'il ou elle aura choisi de conserver. Ainsi, chaque artiste de la troupe devient responsable d'une période de création qui doit être rigoureusement préparée

et planifiée. Au départ, la personne qui prépare son atelier individuel doit répondre à trois questions sur son point de départ:

1— Le caractère nécessaire ou essentiel de ce point de départ, dans sa démarche actuelle, dans sa parole du moment. Quelles sont les raisons de l'ancrage profond de ce point de départ en soi, pourquoi on y tient tant;

2— Le nœud en lien avec cet élément qui nous préoccupe, la question à laquelle on n'arrive pas à répondre;

3— Déterminer de quelle manière on désire approcher cette question, et avec quels matériaux concrets on souhaite repartir de l'exploration.

Une fois que le groupe a bien compris les objectifs finaux, il peut planifier la séance de création en cinq étapes: échauffement; consigne et établissement de l'objectif; explorations en fonction des consignes (improvisation, écriture, configuration, etc.); présentation des matériaux les plus intéressants; rétroaction collective. Les matériaux qui y seront proposés pourront par la suite être retravaillés lors d'une phase subséquente d'écriture de plateau.

Cette forme de leadership tournant sert un peu à la manière d'un « bâton de parole » pratique, avec toute l'importance que lui accordent les théoricien·ne·s de la sociocratie (Endenburg, 1998). On peut ainsi plonger au cœur des univers créatifs de chaque membre, tour à tour, pour construire les éléments qui serviront de matière première à la construction de la forme collective. Ces laboratoires individuels seront donc placés au centre du diagramme de Venn, puisqu'ils relèvent de préoccupations esthétiques, politiques et interrelationnelles.

Formation d'une partition commune — chefs d'orchestre

La trame chronologique à plusieurs étages, prenant en compte tous les signes scéniques (mouvement, musique, texte, etc.) est un outil qui se révèle d'une grande utilité pour les créations interartistiques puisqu'elle permet de placer sur un même document tous les aspects de la forme scénique en construction, et ainsi de les mettre en relation pour développer une vue d'ensemble. Toutefois, cette manière de travailler peut s'avérer problématique dans un contexte collectif si on ignore comment concilier les vues de chacun·e dans cet assemblage, qu'il soit final ou provisoire. Au Théâtre de l'Odyssée, au fil des productions, nous avons noté que cette étape de la création était un bon moment pour revaloriser l'expertise de chaque membre de la troupe, qui provient, rappelons-le, de disciplines artistiques différentes. Ainsi, chaque membre du groupe agit un peu à la manière d'un chef d'orchestre disciplinaire, au sens où chacun·e est expert·e de sa discipline.

Dans un premier temps, toutes les propositions des autres — qui auront notamment émergé au cours des laboratoires individuels — relevant de sa propre discipline seront donc sélectionnées et regroupées. Ensuite, au fil des discussions et des rencontres de conception, on articule en groupe chaque étage de la partition (c'est-à-dire la chronologie parallèle de chaque discipline). Bien qu'un chef d'orchestre puisse proposer une sélection initiale, les membres ont aussi un droit de véto qui leur permet de refuser qu'on supprime une proposition à laquelle illes tiennent particulièrement. Le procédé doit bien entendu être réalisé en gardant en tête que la priorité est l'œuvre commune. Une fois la trame complétée, on peut se lancer dans un processus de retravail, puis de répétitions. Une période flexible permet au groupe de modifier la trame, mais il est capital que la trame soit fixée (au sens de terminée) à un moment du travail, afin que le travail d'interprétation et de détails puisse être accompli de manière efficace. Cet outil concerne bien sûr la sphère esthétique des activités du

collectif, mais aussi la sphère politique, puisqu'elle régit un mode décisionnel de la création.

Rôle des membres observateur·trice·s

À travers tout le processus, les membres observateur·trice·s sont invité·e·s à prendre part à certains aspects de l'expérimentation, comme les échauffements et même certaines improvisations. Cependant, leur présence est avant tout un atout précieux au fil des étapes de la création. Leur regard critique, leurs questions, observations et commentaires permettent au groupe de garder à l'esprit le public avec lequel il communiquera sa création.

À nos yeux, la présence du public est cruciale pour l'authenticité de toutes les actions performatives sur lesquelles nous travaillons, et il est donc difficilement envisageable pour nous de travailler sur cette performativité authentique sans récepteur. Les créations que nous construisons, bien que stylisées, travaillées et esthétisées, sont d'abord des actions données à voir à un public, à travers une prise de risque, une mise en danger qui exige des performeur·euse·s une grande ouverture et un état de vulnérabilité. La présence de ceux et celles qui observent les propositions en construction permet de garder le groupe hors d'une certaine sécurité, permettant cet état de risque. Néanmoins, comme leur regard est, on le sait, bienveillant et au service de l'œuvre, ce premier public devient en réalité un complice de recherche, dont la posture extérieure à notre démarche permet un certain recul.

De plus, ce travail d'observation — et de participation partielle — agit pour nous au même titre qu'une formation pour les membres observateur·trice·s qui désirent éventuellement intégrer le collectif en tant que membres responsables. Cette phase d'appropriation et d'immersion progressive dans le travail du groupe permet d'assurer une intégration organique des nouvelles recrues, relative à la sphère

interrelationnelle du groupe, mais aussi un premier rapport au public, avec les prises de position politiques que celui-ci entraîne.

Suivis individuels

Un autre outil inspiré du parcours militant des membres du groupe, les suivis individuels assurent aux membres de la codirection une bonne compréhension des motivations et difficultés de chaque membre. Dans un contexte bien souvent bénévole, exigeant humilité, considération des besoins des autres, évaluation des manifestations de l'ego, discipline, entraînement rigoureux, écoute, précision, dévouement, et autres efforts inhabituels, la réussite du projet sous tous ses aspects demande une attention particulière à la motivation des participant·e·s. Certes, la juste rémunération des artistes est un facteur de motivation, et fait partie des revendications du collectif. Cependant, lorsque les sources de financement sont minces et ne suffisent pas à permettre une juste rétribution pour le travail accompli, il faut également se tourner vers les autres facteurs de motivation au travail.

Dan Pink (2014) a produit une étude synthèse sur cet enjeu, et affirme que pour les tâches non mécaniques qui demandent une certaine créativité et activité cognitive, les techniques motivationnelles les plus efficaces se déclinent en fonction de trois objectifs: l'autonomie, la maîtrise et la raison d'être. En effet, pour obtenir une participation engagée de la part des membres de son équipe, les leaders d'une activité doivent s'assurer que les participant·e·s travaillent dans un contexte où illes ont un certain contrôle sur les tâches à accomplir et sur la manière de les exécuter, où il est possible d'apprendre à maîtriser de nouvelles compétences et de mesurer leur amélioration, ainsi que d'avoir le sentiment de contribuer à un objectif qui va au-delà de leur simple intérêt personnel. Avec ces trois facteurs motivationnels en tête, mais aussi avec le souci de favoriser une communication ouverte et d'éviter les frustrations

refoulées, les suivis individuels se produisent sous la forme de brèves rencontres régulières (chaque mois) au cours desquelles on aborde toujours les mêmes questions:

- 1— Rapport au groupe: communication, insatisfactions, préoccupations.
- 2— Rapport à la création en cours: difficultés rencontrées, apprentissages
- 3— Rapport au projet artistique personnel: un projet initié par chacun·e
- 4— Amélioration de la coordination globale: proposition et suggestions adressées à la codirection
- 5— Défis ou objectifs fixés pour le mois à venir.

Ces petites rencontres sont essentielles pour libérer la parole (Edinburg, 1998), et s'assurer que l'environnement de création reste motivant pour la personne rencontrée. C'est aussi un espace de discussion important pour l'amélioration des structures de fonctionnement du groupe, qui doivent constamment s'adapter aux personnes qui le constituent. Bien ancré dans le cercle interrelationnel, cet outil pourrait aussi toucher au cercle politique, si on considère le travail de la codirection en tant qu'agent facilitateur, ce qui constitue un refus d'une hiérarchie de gestion.

La fonction de la performance

Les formes scéniques issues d'un tel processus ne sont pas très éloignées des formes qui les ont inspirées: dramaturgie non linéaire, découpage par tableaux, personnages non psychologiques — et même souvent pas de personnage. Il y a là un risque certain de se retrouver avec une proposition finale dispersée et hermétique. À ce sujet, Jacques Lessard nous mettait déjà en garde:

Cette hétérogénéité contribue grandement à la variété et à la richesse des spectacles, mais elle peut aussi être cause d'éparpillement et de dispersion. Dans cette perspective, l'unité (relative et souhaitable) des productions dépend beaucoup de la qualité du travail de synthèse (effectué lors du cycle appelé

partition synthétique) et donc de la capacité de l'auteur à organiser et mettre en forme le résultat des explorations du groupe. Tel n'est pas toujours le cas. (1990, p. 26-27)

Si cette synthèse est bien exécutée, mais sans pour autant altérer la singularité de chaque artiste, ce « résultat » hétéroclite et pluriel constitue en fait un reflet, une réédition concentrée des rencontres qui ont eu lieu entre les membres du groupe. La création porte donc en elle est traces des connexions, confrontation et moments de grâce dont son processus aura été témoin. Cette forme particulière trouve sa spécificité dans la coexistence d'univers hétérogènes, affectée par les collisions qui l'ont fait naître. L'Organisation Ô, collectif issu de la mouvance du Jeune Théâtre, écrivait qu'elle voyait ces formes scéniques comme des réflexions vivantes sur leur communauté: « [Nous] considérons que nos spectacles étaient, en soi, les manifestes les plus réfléchis, authentiquement, et que nous sommes à ce point absorbés par [la nécessité de] vivre et comprendre notre agir collectif. » (Pierre MacDuff, 1977, p. 103)

Le processus étant en soi une véritable expérience humaine, une manifestation politique et esthétique à part entière, il n'y a qu'un pas à franchir pour le qualifier lui-même d'œuvre, au même titre que certains courants des arts visuels l'ont fait en qualifiant la toile peinte d'arène dans laquelle l'œuvre avait eu lieu. Sans chercher à rejeter l'ensemble des conventions connues du théâtre, il y a tout de même dans cette démarche l'espoir, comme le disait Villemure (1977), de personnaliser le geste théâtral en s'enracinant dans les héritages qui l'ont précédé, pour en faire « la synthèse des efforts de libération et des recherches d'identification des prédécesseurs » (p. 67).

Certes, il peut paraître séduisant de créer en collectif uniquement pour la valeur de l'expérience humaine. Cependant, le théâtre ne pourrait exister sans public à qui partager l'issue de cette démarche, véritable témoin d'humanité concentrée. Ainsi, il est nécessaire de s'interroger sur la place du public dans une telle proposition, lorsqu'on invite un·e spectateur·trice à voyager au cœur de ces tableaux scéniques

comme au cœur d'un microvillage peuplé de figures diverses. Surtout, il faut garder à l'esprit que le choix d'un tel rapport entre artistes et communautés constitue une prise de position qui devra être pleinement assumée. Les créations du collectif se retrouvent donc au centre du diagramme de Venn, à la rencontre des trois sphères d'activité.

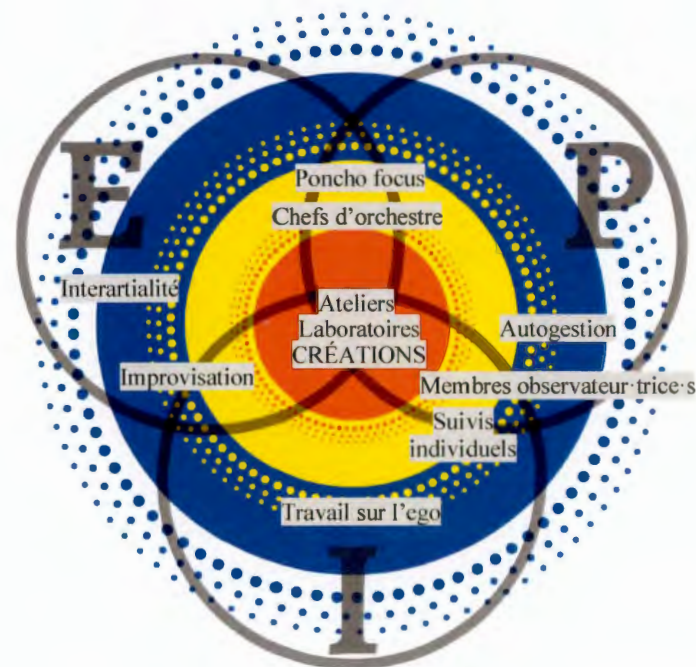


Figure 2.4 Outils et procédés intégrés dans le diagramme

2.3 Synthèse des outils en vue du terrain

Le Jeune Théâtre du Québec (cf. 2.1 Tradition du Jeune théâtre au Québec : inspirations d'un courant d'émancipation) et les influences idéologiques aux racines du Théâtre de l'Odyssée (cf. 2.2.1 Travail poétique et esthétique) constituent une source de divers outils de travail, en plus de ceux déjà mis en place intuitivement par notre collectif. Ces outils couvrent à la fois les stratégies relatives aux dynamiques d'autogestion à construire, les procédés relatifs au processus de création collective sur le plan artistique, et les impératifs interrelationnels relatifs aux rapports de groupe. En

prévision du terrain de ce projet de recherche-création, ils ont été répertoriés sous la forme de tableau synthèse (cf. Tableau 2.1). Leur utilisation future demeure incertaine, puisque la structure de travail devra s'adapter aux besoins concrets du groupe. Néanmoins, cette étape permet une vue d'ensemble des ressources de gestion à notre disposition.

Tableau 2.1 Synthèse des outils collectifs en vue du terrain

Outil, procédé	Source	Commentaires et mots-clés
Modélisation des attentes d'engagement	TDO	Membres observateur·trice·s, responsables et codirecteur·trice·s, afin de mieux gérer les pouvoirs et les attentes
Schématisation des sphères d'action	TDO	Diagramme de Venn: cercle esthétique, interrelationnel et politique avec intersections
Improvisation	TDO	Improvisations interartistiques réalisées au début du processus avec musicien·ne·s, performeur·euse·s sur le plateau, et auteur·e·s et artistes visuel·le·s à leur cahier. Cercles Esthétique & Interrelationnel (tel qu'appliqué par le collectif)
Poncho Focus	TDO	élaborations des points de départ diversifiés du groupe pour effectuer une mise en commun conceptuelle. Cercles Politique et Esthétique
Laboratoires individuels	TDO	Séances de travail axées sur le point de départ d'un·e membre du groupe qui dirigera l'exploration qui produira les matériaux de base de l'œuvre. Cercles Esthétique, Politique & Interrelationnel (tel qu'appliqué par le collectif)
Trame / Partition par chefs d'orchestre	TDO	Déroulement chronologique séparé par médium artistique où on ordonne les matériaux sélectionnés par les chefs d'orchestre. Cercles Esthétique & Politique (tel qu'appliqué par le collectif)
Membres observateur·trice·s	TDO	Présence d'artistes qui ne font pas partie de la création, mais qui seront témoins du processus en tant que premier public bienveillant. Cercles Interrelationnel & Politique (tel qu'appliqué par le collectif)
Suivis individuels	TDO	Gestion de la motivation de chaque membre par le suivi des projets personnels, du rapport au groupe et à la création, en plus d'une auto-évaluation de leur expérience au fur et à mesure. Cercle Interrelationnel (s'approchant du Politique) (tel qu'appliqué par le collectif)

Anarchismes	R.I.	Identification de l'ego: socialisme libertaire et autogestion. Cercle Interrelationnel. Préserver l'authenticité individuelle: anarchisme individualiste. Pour les rencontres en studio. Cercle Politique & Esthétique.
Sociocratie	R.I.	Techniques de libération de la parole. Construction hétéroclite et refus du compromis. Système de responsabilisation. Pour les rencontres en studio et peut-être pour les réunions de conception. Cercles Politique & Esthétique
Mode décisionnel par consensus	R.I.	Solutions créatives et facilitations Peut-être pour les réunions de conception. Cercle Politique.
Un œil extérieur	J.T.	Peut-être pour les rencontres en studio, mais les membres observateur·trice·s pourront sans doute jouer ce rôle plus efficacement
Collage	J.T.	Dramaturgie par superposition, enchaînement de tableaux. Attention à la cohérence. Cercle Esthétique (s'approchant du Politique).
Langage gestuel fort	J.T.	Diminution de l'importance du texte, inspirations provenant d'enseignements appartenant entre autres à la tradition de la présence anthropologique. Cercle Esthétique.
Cycles RePERe	J.T.	Structure de création cyclique de création: ressources; partition; évaluation; représentation. Poreux et flexible, non fixe. Cercles Politique et Interrelationnel.
Fluidité des systèmes de travail	J.T.	Adapter les modes de fonctionnement collectif en fonction des individus qui composent le groupe, au fur et à mesure. Cercle Interrelationnel.
Socialisme de l'intérieur	J.T.	Égalité des membres au sein du groupe. Attention: à confronter aux principes anarchistes et sociocratiques pour permettre des inégalités dans le fonctionnement collectif. Cercles Interrelationnel et Politique.
Valorisation de la communication	J.T.	Importance de la communication ouverte, de l'écoute active et des rapports de confiance forts et intimes. Attention à l'absence de frontières entre les sphères personnelles et professionnelles. Voir outils de la sociocratie. Cercle Interrelationnel
Répartitions des tâches entre tous.les membres	J.T.	Spécialisation du travail vs Participation générale à tout. Voir l'outil Chefs d'orchestre (Théâtre de l'Odysée) Cercles Politique et Esthétique

Légende

TDO : Théâtre de l'Odysée. R.I. : Racines idéologiques. J.T. : Tradition du Jeune Théâtre

Les outils sélectionnés pourront donc être testés, repensés et adaptés, en plus de ceux issus de la tradition de la présence anthropologique. Parmi les outils de gestion collective retenus, on remarque une préoccupation récurrente: trouver un équilibre entre l'appartenance à soi (travail sur l'ego) et l'appartenance au groupe (socialisme de l'intérieur). La nécessité de préserver l'individualité de chaque membre devra demeurer au cœur des priorités du laboratoire, puisqu'il semble que cela représente un des défis les plus importants. Il faudra aussi porter une attention à la présence des individus au caractère plus fort, de manière à favoriser leur intégration dans une dynamique collective en respectant à la fois leur leadership et le besoin d'expression des autres. Ainsi, le groupe arrivera peut-être à éviter les concessions et les compromis qui affaiblissent l'intégrité et la cohérence artistique d'un processus réellement collectif et autogéré, tout en admettant qu'il puisse exister des autorités morales et des charismes naturels auxquels on devra trouver une place. Par ailleurs, il faut prendre garde aux longues discussions conceptuelles qui ne laissent que peu de temps pour travailler la qualité de l'interprétation. Pour le bon déroulement de cette recherche-crédation, nous avons concentré la sélection des outils à ceux qui concernent directement le processus de création, puisque c'est le sujet principal de ce projet. Il pourrait par contre s'avérer intéressant d'approfondir ailleurs les outils relevant du rapport social au public et à la communauté.

La création comme un microvillage

Le choix du collectif de création est un choix complexe qui relève de convictions profondes et d'un engagement conscient de la part des membres. Ce collectif une fois formé constituera en lui-même une microsociété, avec ses habitudes, ses codes sociaux, ses valeurs propres, bref, sa culture propre. Ce groupe correspond, en quelque sorte, à un tout petit village peuplé d'une grande diversité d'individus aux démarches artistiques différentes. Ses créations deviendraient alors des œuvres-village, dans lesquelles le public est invité à voyager, avec des attentes bien

différentes de celles d'un public de théâtre plus traditionnel. On pourrait croire que notre époque se situe au début d'un autre « Jeune Théâtre », constitué d'une pluralité de collectifs qui, tentant d'apprendre des erreurs de ceux et celles qui l'ont précédé, refuse d'abandonner la lutte pour la réorganisation des rapports de pouvoirs. Au final, n'est-ce pas le propre de la jeunesse de toujours chercher à réinventer sa liberté ?

« Une réflexion sur la nature et sur les conditions d'exercice d'un art libre devrait nous réapprendre à rêver concrètement. Dans l'esprit d'un art autogéré par tous et chacun [...], l'appellation "jeune théâtre" trouverait, peut-être, une nouvelle raison d'être »

(Lorraine Hébert, 1985, p. 31)

CHAPITRE III

LE TERRAIN DE RECHERCHE-CRÉATION

Les interrogations à la base de cette recherche concernent donc les deux aspects de ma pratique qui ont été examinés au fil des deux chapitres précédents : la tradition de la présence anthropologique et les outils et procédés de création collective dans le Jeune Théâtre. Les manières dont un collectif peut s'appropriier des procédés issus de l'anthropologie théâtrale sont à inventer, puisque la tradition dont il est question a été développée par des théoriciens metteurs en scène qui ne fonctionnaient pas dans une dynamique autogérée. La place qu'y occupe le travail de mise en scène peut être appelée à se transformer dans ce contexte. Surtout, les dynamiques de groupe, les rapports de pouvoir et les aspects politiques du travail de création collective interartistique, tels que vécus par les membres du collectif temporaire, sont au centre de cette recherche-crédation. Comme tous les collectifs sont différents et ont un fonctionnement bien à eux, je me suis concentrée sur les méthodes de travail en place au sein de ma compagnie, le Théâtre de l'Odysée.

Ainsi, un laboratoire terrain étalé sur six mois devait me permettre de m'intéresser aux stratégies et structures de travail en lien avec ces deux aspects, en prenant comme point de départ la démarche en place au Théâtre de l'Odysée, compagnie que j'ai cofondée en 2010. L'objectif avoué de ce projet de maîtrise était de donner un cadre plus rigoureux à une recherche artistique qui était déjà en place de manière très intuitive, afin de mieux en comprendre les tenants et aboutissants pour enrichir ma pratique artistique. J'ai donc été à même de circonscrire et définir différents outils et

procédés existants, pour ensuite les tester avec des artistes extérieurs à la compagnie, afin de vérifier leur pertinence et de les améliorer, ou encore d'en inventer de nouveaux. Des créateur·trice·s issu·e·s de différentes disciplines artistiques se sont donc joint·e·s aux membres du Théâtre de l'Odyssée pour constituer un nouveau collectif temporaire. Ils et elles ont été sélectionné·e·s sur la base de leur expérience avec la création interartistique ou avec le collectif, de même que pour leur curiosité à l'égard de l'anthropologie théâtrale. Les rencontres de travail allaient permettre d'observer le processus créateur de ce nouveau groupe en vue de la construction d'une courte-forme d'une dizaine de minutes.

Dans ce chapitre, j'exposerai les étapes du projet, ainsi que les outils les plus importants, présentés lors de la conférence-démonstration. Je tenterai aussi une réflexion critique sur le déroulement des événements survenus au cours du processus du groupe, sur les impacts et les apprentissages que ceux-ci auront amenés. J'aborderai aussi l'écriture de la conférence-démonstration qui a suivi le laboratoire, les objectifs et les intentions qui ont inspiré la forme que j'ai choisi de lui donner.

3.1 Méthodologie de la recherche-crédation

Le laboratoire de recherche-crédation a permis de mettre en pratique certaines hypothèses concernant les outils précédemment étudiés. Au moment de la préparation du laboratoire, il a fallu sélectionner les participant·e·s, choisir la durée et la fréquence des rencontres de travail, ainsi que les formes de cueillette de données qui permettraient de suivre le développement de la recherche de la manière la plus efficace possible.

3.1.1 Approches méthodologiques: intersections et rapiécages

Au début du projet, j'imaginai qu'il me faudrait travailler avec une hybridation de deux approches méthodologiques : l'approche autoethnographique pour l'animation

du laboratoire et l'écriture de la conférence-démonstration ; et l'approche autopoïétique pour le processus de création comme tel.

D'une part, je souhaitais considérer le groupe de création comme une microsociété temporaire partageant une culture commune. L'étude ethnographique, et plus précisément, l'approche autoethnographique (Chang, 2008), puisque j'allais faire partie de ce groupe¹⁹, devait me permettre d'analyser les particularités de cette microsociété et de sa culture²⁰. D'autre part, il m'apparaissait important de documenter les étapes du processus de création et des interactions entre les membres, non seulement pour leur intérêt culturel et ethnographique, mais surtout pour la pertinence de ces événements sur la création en cours. J'espérais que les outils explorés (et inventés) lors du laboratoire de création pourraient être documentés et servir à d'autres après nous. Ainsi, une approche autopoïétique (Gosselin, 2006) m'est apparue comme appropriée, puisque je me reconnaissais dans cette démarche de :

[...] saisir et de donner forme à un savoir intimement lié à [mon] engagement dans une pratique artistique [pour] participer à la construction du discours sur l'art en laissant transparaître [mon] point de vue de [praticienne] (Gosselin, 2006, p. 21).

¹⁹ J'avais prévu, au départ, de me présenter au groupe uniquement comme facilitatrice, et de laisser aux participant·e·s le choix de m'inclure ou non dans les activités de création. Bien qu'il soit établi aujourd'hui que j'ai fait partie du collectif de création, même si ça n'avait pas été le cas, je considère que j'aurais tout de même été membre de la micro-société formée par ce collectif temporaire, avec le seul rôle de facilitatrice. Dans les deux cas, j'aurais interagi avec le groupe de manière à en influencer partiellement les activités et les décisions, je devais donc m'inclure dans l'observation ethnographique du laboratoire.

²⁰ Je fais ici référence à une définition anthropologique du terme « culture », par lequel j'entends un ensemble de valeurs, de croyances, de règles, de savoirs qui génèrent des motifs de pensée, de comportements et de production. Cette définition est inspirée des théories initiales d'Edward Tylor (1977, revisitées par Marie-Hélène Côté (2006)

Au départ, je n'avais pas l'intention d'impliquer le groupe entier dans l'observation autoethnographique, étant convaincue qu'il serait suffisant de les inclure dans la réflexion portant sur le processus artistique. Pourtant, en raison de la curiosité des membres du groupe envers la recherche en cours, les deux approches ont fini par devenir poreuses. Ainsi, les participant·e·s ont contribué aux réflexions analytiques sur notre processus de création, aussi bien que sur les particularités culturelles de nos rencontres. C'est ce qui a permis, notamment, d'inventer ensemble des outils qui répondaient à nos préoccupations ou besoins particuliers. Néanmoins, il est demeuré clair que, même si la création de la courte forme était collective, la construction de la recherche et la mise en scène de la conférence-démonstration qui en découlerait relevait de ma responsabilité.

L'approche autopoïétique, c'est-à-dire « l'étude de l'œuvre en train de se faire » (Le Coguiec, 2016), mais dans un contexte où la personne qui observe est aussi celle (ou l'une de ceux et celles) qui produit l'œuvre en question, répondait depuis le début à une volonté de démystifier une praxis particulière. Il s'agissait de comprendre de quelle manière un groupe pouvait s'approprier les traditions de la présence anthropologique et du Jeune Théâtre dans un contexte autogéré. Il était clair que pour analyser les éléments qui structurent un processus créateur, il fallait documenter et lier les conditions, les méthodes et les réflexions qui se manifestent lors des rencontres du laboratoire.

Si l'étude de son propre processus de création peut sembler comme une posture évidente pour un mémoire-crédation, l'approche autoethnographique, elle, a été choisie en raison du caractère collectif de l'expérience de création. En effet, comme je m'intéresse aux dynamiques de gestion collective, et par conséquent aux interactions

et à la culture²¹ qui prennent forme entre les membres du groupe, il m'a paru pertinent de documenter les aspects plus anthropologiques de ces interactions, en résonance avec l'anthropologie théâtrale, première inspiration de la présente recherche. De plus, puisque je devais faire partie de ce groupe à l'étude, il fallait concilier ma position d'observatrice avec celle de participante active à celle-ci. L'autoethnographie permet cette subjectivité dans l'analyse, tout en exigeant une considération des enjeux culturels, essentielle à une juste compréhension des événements, selon Heewon Chang :

« This character connotes that autoethnography utilizes the ethnographic research methods and is concerned about the cultural connection between self and others representing the society. This ethnographic aspect distinguishes autoethnography from other narrative-oriented writings such as autobiography, memoir, or journal. » (2008, p. 2)

Comment conjuguer ces deux postures ? Fallait-il en tout temps maintenir un double regard sur tous les événements survenus sur le terrain de recherche-crédation ? Fallait-il subordonner une approche à l'autre ? En étudiant les impératifs opératoires de l'ethnographie classique (Mauss, 1926), il m'a semblé juste d'inclure l'autopoïétique à l'intérieur d'un des aspects de l'observation autoethnographique : celui de la physiologie sociale.

²¹ C'est-à-dire les valeurs, les relations de pouvoir, les manière de communiquer, les pratiques artistiques, bref, tous les paramètres interrelationnels ayant une influence sur le processus de création collective

Tableau 3.1 Incorporation de méthodologie poïétique dans le tableau ethnographique de Mauss²²

Morphologie sociale	Démographie, géographie humaine, technomorphologie
Physiologie sociale	Techniques, esthétique, économie, droit, tradition, religion, science Observation poïétique [incluse ici par moi]
Phénomènes généraux	Langue, phénomènes internes et externes, éthologie collective.

La physiologie sociale, qui comprend les techniques, l'esthétique et les connaissances générales d'une culture, semble être apparentée à l'étude du processus créatif si on considère ce dernier comme un ensemble de modes opératoires liés à des techniques, des traditions et des esthétiques. Ainsi on pourrait dire que l'analyse autopoïétique s'inscrit dans l'aspect de la physiologie sociale, en analyse autoethnographique, bien qu'elle déborde du cadre d'observation ethnographique habituel par ses considérations esthétiques particulières. L'étude autoethnographique du terrain de recherche-création concerne donc la morphologie sociale : la constitution du groupe, la physiologie sociale, pour tout ce qui se rapporte aux techniques, aux outils et aux traditions qui permettent une analyse autopoïétique du collectif, et les phénomènes généraux de la microculture, à savoir son vocabulaire (langage) ses interactions internes et les comportements qui définissent une éthologie collective du groupe étudié.

3.1.2 Constitution du groupe

L'équipe de recherche-création devait être constituée en partie des membres du collectif Théâtre de l'Odysée (T.D.O), puisqu'il serait question des outils de travail

²² Adaptation d'un présentation de Mauss (1926, p. 29) de l'observation ethnographique.

du groupe. Cependant, il m'a semblé pertinent que le groupe spécifiquement dédié à ce projet de recherche-crédation provienne de différentes cultures de travail, afin qu'il ait son langage de création et ses valeurs propres. Ainsi, les trois membres permanent·e·s du T.D.O ont été amené·e·s à travailler avec des artistes qui avaient déjà collaboré par le passé avec la compagnie, mais aussi avec des artistes qui n'avaient jamais entendu parler d'elle. Bien que l'objectif initial ait été de constituer un groupe de cinq personnes, j'ai cru utile de former une équipe de sept, au cas où certain·e·s doivent quitter le projet, sachant que la participation est bénévole et que le défi du travail en collectif peut être particulièrement exigeant.

J'ai donc mené des entrevues de sélection après avoir diffusé une annonce à travers les réseaux d'artistes dont j'étais membre, tels le Conseil québécois du théâtre (CQT), le Regroupement des artistes interdisciplinaires du Québec (RAIQ), le Regroupement québécois de la danse (RQD), la plate-forme Artère (créée par le Conseil des arts de Montréal), ainsi qu'à travers le bouche-à-oreille. J'ai pu discuter avec chaque artiste qui manifestait un intérêt pour le projet, afin de mieux comprendre ses expériences précédentes avec le travail en collectif, son rapport à l'anthropologie théâtrale, et son parcours artistique personnel. À la suite de ces entrevues, j'ai été à même de sélectionner les sept participant·e·s qui se lanceraient dans l'expérience du laboratoire. La sélection a été effectuée sur la base de certains critères communs : prédispositions à l'entraînement physique, connaissance minimale de la danse, de la musique et/ou du jeu ; une pratique artistique dont les préoccupations sont compatibles avec celles des autres participant·e·s, une curiosité pour le corpus d'où proviendront les procédés étudiés, en plus d'une volonté de travailler en collectif interartistique.

Tableau 3.2 Participant-e-s membres du collectif temporaire

Anglesh Major	artiste sans lien avec le T.D.O. Finissant en jeu à l'École supérieure de théâtre de l'UQAM (ÉST). Danseur et musicien autodidacte.
Kim Crofts	artiste sans lien avec le T.D.O. Formée en Barathanatiam (danse) à Genève, puis en dramaturgie et mise en scène. A travaillé avec le Théâtre de la Pire espèce. Joue du violon. Majeure en études théâtrales à l'ÉST. Particulièrement intéressée par la création collective.
Janne Paquin	artiste sans lien avec le T.D.O. Formée en jeu à l'ÉST. S'est spécialisée en théâtre physique (jeu masqué et improvisation physique avec Nicolas Cantin).
Roxanne Larochelle-Mosseu	artiste collaboratrice du T.D.O en 2011. Formée en danse à l'UQAM. Aussi chanteuse et flûtiste. Particulièrement intéressée par l'anthropologie théâtrale et la création collective.
Jeanne Lauzier	artiste collaboratrice du T.D.O en 2014-2015. Artiste visuelle et marionnettiste. Conceptrice d'accessoires et de costumes. Particulièrement intéressée par les procédés étudiés.
Jean-Patrick Reysset	membre permanent du T.D.O. Formation en création littéraire, spécialisation en poésie. Danseur, performeur et musicien autodidacte.
Marie Filiatrault	membre permanente du T.D.O. Performeuse multidisciplinaire. Formée auprès de Sylvie Tourangeau. Chanteuse et artiste visuelle autodidacte.

Une mixité entre les membres du T.D.O, les collaboratrices et les artistes venant de l'extérieur du groupe a été prévue de manière à éviter que les outils et procédés développés au sein de la troupe, de même que les habitudes et les valeurs ancrées dans sa pratique, ne soient adoptés de facto. Cette stratégie avait pour but de prévenir le risque que ses méthodes de travail ne constituent une culture dominante, et donc qu'elles puissent plus facilement être remises en question dans cette nouvelle microculture qui allait naître sans étouffer les voix dissidentes qui auraient autrement été minoritaires. Ainsi, le nouveau collectif était formé, mais il fallait maintenant le souder, afin de constituer un contexte propice à l'échange et à la collaboration. Une

première rencontre a permis d'établir certaines règles de base proposées par l'ensemble du groupe, ainsi que de présenter les outils de travail mis à la disposition du groupe (plate-forme en ligne, vidéos, suivis mensuels et autres).

3.1.3 Les règles du jeu

Une fois sélectionné·e·s, les participantes ont été invité·e·s à une première rencontre, afin que je puisse leur exposer les paramètres exacts de l'expérience à laquelle ils et elles allaient prendre part, mais aussi pour qu'elles puissent nommer ensemble leurs envies et leurs préoccupations et donner un sens au projet de création

Facteurs temporels

Dans le cadre de ce laboratoire de recherche-crédation, le groupe constitué s'est réuni une fois par semaine, à raison de quatre heures par rencontre (chaque lundi soir de 17 h 30 à 21 h 30) étalées sur une période de six mois. La première rencontre s'est tenue le 2 mai 2016, et la rencontre du 28 octobre 2016 a mis fin au laboratoire. Une interruption de 3 semaines est survenue au cours du mois de juillet, en raison d'obligations de certain·e·s hors de la ville. Une situation d'urgence médicale a aussi mené à l'annulation d'une des rencontres. Au final, le groupe s'est donc rencontré 22 fois pour le laboratoire de recherche-crédation.

Mon rôle de facilitatrice

J'ai annoncé au groupe dès le départ que j'opterais pour une approche non directive lors de la prise en charge concrète des ateliers. Je souhaitais donc que mon rôle auprès du groupe en soit un de facilitation, tel que l'a définie Carl Rogers (1970). La facilitation, qui a pour base idéologique l'empathie et la libération de la parole, est une approche citée dans de nombreuses écoles de pensée en psychologie (MacInnes, Salkovskis, Wroe et Hope, 2015), en éducation (Desjardins, 1973), ainsi qu'en

sciences sociales et politiques, notamment la sociocratie (Edenburg, 1988). Bien que les indications méthodologiques et opératoires soient rares et diluées dans l'œuvre de Rogers, Reno Leo Desjardins propose une ligne directrice pour définir le mode d'action thérapeutique de la non-directivité, en vue d'appliquer cette technique de psychologie au milieu de l'éducation:

[...] le mode d'action du thérapeute non-directif en sera un de facilitation; facilitation qui se rapportera à l'information du sujet sur lui-même et son attitude en sera une de confiance; confiance qui prendra surtout la forme de la sincérité (congruence), de la considération positive inconditionnelle, de la compréhension empathique, de la transparence. [...] Ce qu'il importe de retenir ce sont les deux termes suivants : facilitation et confiance. Ces deux termes constituent la base d'une définition opératoire de la non-directivité et celle des attitudes qui en sous-tendent l'application. (1973, p. 15)

Comme le but du laboratoire de création n'était pas thérapeutique, mon approche de facilitation n'était pas centrée sur la personne (*client-centered*), mais devait plutôt tenter de trouver un équilibre entre les besoins du groupe et ceux de l'individu. C'est ainsi que j'ai pu m'inspirer d'une approche provenant de la psychologie pour l'appliquer à une approche autoethnographique et autopoïétique. Des valeurs comme l'empathie, la saine communication et le sens de la communauté sont à la base de cette approche, qui se concrétise dans une grande confiance en la capacité du groupe de s'autodiriger et d'accomplir son potentiel de réalisation. On peut tout à fait imaginer que ces valeurs et ces modes d'action employés dans un contexte psychologique ou communicationnel puissent être adaptés aux besoins d'un groupe de création.

Le travail de facilitation a pour objectif d'amener ses membres, en l'assistant et en le guidant sans chercher à le contrôler, à prendre ses décisions. La réflexion de la facilitatrice se situe donc davantage autour du *comment* que du *quoi* quand vient le temps de guider une discussion décisionnelle, tel que le soulèvent Adriansen et Krohn :

« A facilitator is responsible for designing and guiding the processes that lead the group towards its goal. In short, the facilitator is concerned with what needs to be accomplished, who needs to be involved, the order of tasks, degree of participation, use of resources, group energy , momentum, and capability, as well as the physical and psychological environment. » (Adriansen & Krohn, 2014, p. 21)

On s'interroge particulièrement sur les manières d'organiser les activités, de libérer la parole, de favoriser une écoute engagée et une motivation optimale, de créer un environnement propice au travail collectif, et d'apporter une forme d'équilibre face aux rapports de domination présents dans le groupe, qu'ils soient liés à des privilèges sociopolitiques ou à des traits de personnalité individuels. Il restait donc à voir ce qui adviendrait dans un contexte où la personne en position de facilitation dans un groupe peut aussi devenir participante aux décisions de ce groupe. C'est ce que le terrain d'expérimentation devait révéler.

Activités de travail

Les rencontres du laboratoire comprenaient un *training* commun, qui a été adapté et modifié avec le temps, suivi des activités de création en vue de la composition d'une courte-forme de 10 minutes. Ainsi, selon la phase de travail en cours (exploration, création ou production), les activités allaient d'improvisations libres à des séances de travail construites et dirigées mettant en jeu les procédés à l'étude, en plus de périodes axées sur le travail de détail.

Dans un premier temps, les rencontres ont été consacrées à une appropriation des structures de travail déterminées au préalable et à des activités de création permettant aux membres du groupe de se familiariser les un·e·s avec autres. Les codes d'improvisation et les procédés étudiés ont également été introduits à ce stade. Par la suite, la création de matériaux pour la construction de la courte forme constituait l'objectif principal des rencontres.

3.1.4 Observation

Au fil des rencontres, des informations ont été accumulées afin d'esquisser un aperçu efficace du déroulement du laboratoire. Cette cueillette de données devait permettre une analyse qualitative de l'efficacité des méthodes de travail, des dynamiques de groupe en place, et du processus de création. Ainsi, trois outils ont été mis en place pour faciliter la documentation.

Vidéos et forum : Les rencontres du groupe étaient systématiquement filmées, et ces vidéos étaient répertoriées sur une page de blogue en ligne. Ce forum était partagé au fur et à mesure, non seulement avec la direction de recherche, mais aussi avec toute l'équipe des participant·e·s, qui utilisaient ces captations comme outil de création.

Journal de bord : Au cours des rencontres, j'ai tenu un journal de bord dans lequel je notais le déroulement de chaque séance de travail, les problématiques rencontrées, les solutions esquissées, ainsi que mes impressions générales quant au processus de création.

Suivis individuels : Une fois par mois, j'ai rencontré chaque participant·e afin de mener des entrevues dirigées portant sur l'expérience vécue par chacun·e, afin de documenter leur sentiment d'appartenance au groupe, leur niveau de satisfaction quant aux outils et procédés mis à l'épreuve dans le laboratoire, ainsi que de comprendre la place que chacun·e prenait au sein du collectif temporaire.

3.1.5 Communication des résultats de la recherche-crédation

Bien que ce projet de recherche-crédation soit le mien, il a néanmoins fallu que je m'entoure d'interlocuteur·trice·s afin de partager mes réflexions et analyses au fil du laboratoire. Ma direction de recherche, composée d'Yves Jubinville et de Francine Alepin, a été régulièrement consultée au fil du travail, de même que l'assistante de

production Corinne Pulgar, et la conseillère dramaturgique Ariane Bourget, laquelle m'a accompagnée dans l'écriture de la conférence-démonstration.

Cette forme de communication a été choisie, car elle constitue en soi un outil qui me semble très pertinent à la lumière de l'expérience du laboratoire. En effet, la dramaturgie et l'esthétique de cette présentation, l'alternance entre la démonstration pratique et le commentaire analytique, la poétisation du processus de création et la présentation des artistes en création comme les protagonistes d'un conte politique, tous ces éléments me semblent particulièrement efficaces pour partager les résultats de cette recherche à des artistes qui souhaiteraient également expérimenter les procédés de la tradition de la présence anthropologique et se lancer dans un processus de création collective interartistique.

J'ai donc dû prendre un recul face aux étapes de travail qui avaient eu lieu, en vue de sélectionner les événements les plus importants du laboratoire, les outils qui se sont révélés les plus efficaces, ainsi que ceux qui ont été inventés au cours du projet. J'ai ensuite construit une fable performative qui permettrait à la fois une théâtralisation des étapes du processus de création et une exécution authentique concentrée en direct, laissant place à l'imprévu.

J'ai eu l'occasion d'assister, comme spectatrice, à des présentations similaires à l'Odin Teatret de Holstebro, au Danemark. Ces présentations, appelées *Work Demos*, sont rigoureusement écrites, mises en scène et répétées, afin de partager les étapes d'un processus de création concentré en une heure. Ce type de communication esthétisée m'est apparu comme très efficace sur le plan pédagogique, mais aussi sur le plan de l'articulation de la démarche artistique, puisque cette forme oblige les artistes à maîtriser la structure et les procédés de leur démarche au point que ceux-ci constituent une culture, pratiquement, avec ses codes, ses traditions et ses valeurs. Cependant, comme chaque élément de la présentation était écrit, fixé et répété, il n'y

avait pas de place dans ces *Work Demos* pour la performativité, ce à quoi j'ai tenté de remédier dans la mise en place de ma conférence-démonstration.

3.2 Déroulement du laboratoire

3.2.1 Contexte de création

Dynamiques et récurrences

L'entraînement physique en place au Théâtre de l'Odyssée a été légèrement modifié, car les participant·e·s ont choisi d'éliminer certains exercices et d'en proposer de nouveaux, mais il a globalement été adopté par le groupe. Pour les participant·e·s, le caractère choral de l'entraînement est ce qui apparaissait le plus important. Les exercices que chacun·e peut effectuer seul·e et à son propre rythme ont été déplacés dans une nouvelle période d'échauffements individuels, que chaque personne gérait à sa convenance. Le moment de l'entraînement a donc eu cette fonction très importante de permettre au groupe de se connecter au début de chaque séance en effectuant ensemble les exercices plus choraux, cultivant ainsi l'écoute et l'« être-ensemble ». Suite à la suggestion d'un individu, le groupe a aussi décidé de commencer toutes les rencontres par une mise en commun de l'état de chacun·e, exprimé en peu de mots. Cet exercice provient des ateliers de Paule Lebrun à l'école HO Rites de Passage²³ (2018), nous l'avons donc surnommé le HO. Avec l'échauffement individuel et

²³ L'école HO! Rites de passage se spécialise dans le « travail de l'âme » en offrant des ateliers de formation en pratiques rituelles basées sur des connaissances anthropologiques. Parmi leurs enseignant·e·s, on retrouve notamment Stéphane Crête, comédien et metteur en scène à la démarche expérimentale, faisant partie du collectif Momentum et spécialisé en mise en place de rituels contemporains. Sa pratique artistique est nettement influencée par les notions enseignées à HO! Rites de passages, et c'est lui qui a introduit l'exercice que nous avons surnommé le HO au Théâtre de l'Odyssée lors d'une rencontre avec notre groupe en 2012. À cette occasion, il nous avait aussi livré un témoignage très enrichissant sur sa pratique collective au sein de Momentum, témoignage qui nous a inspiré·e·s lors de l'élaboration de nos propres outils de travail.

l'entraînement collectif, le rituel du début des rencontres était installé, et prenait en compte le désir des membres de favoriser une dynamique profondément respectueuse dans l'écoute et le souci des autres.

Après quelques rencontres d'« apprivoisement », nous sommes rapidement entré·e·s dans une phase où les participant·e·s animent chacun·e leur tour un atelier d'exploration construit autour d'un point de départ de leur choix (déterminé par le procédé du *Poncho focus*²⁴). Déjà, l'ensemble des points de départ du groupe semblaient se faire écho de manière organique, si l'on se fie aux impressions que chacun·e nous confie au moment des suivis individuels. Néanmoins, les disciplines respectives de chacun·e ont mené certain·e·s à retenir des points de départ axés sur le fond, ou le contenu, souvent en lien avec les émotions ou les épreuves psychologiques, alors que d'autres proposaient plutôt des points de départ formels, en lien avec l'image, l'espace ou le corps.

De plus, certains clivages se sont manifestés au sein du groupe, et ce de manière récurrente. Par exemple, j'ai remarqué au fil de mes observations que ceux et celles qui orientaient leur atelier vers des préoccupations psychologiques sont les mêmes qui affirmaient rechercher, dans les exercices qu'elles proposaient, une qualité dite « brute » et « sombre », dans laquelle se situerait « l'origine d'un drame » (propos tirés du *Journal de bord*). À l'inverse, ceux et celles dont les préoccupations étaient plus formelles orientaient leurs ateliers vers une quête du beau, du stylisé ou du corps transformé (toujours selon leurs mots). Étrangement, la seconde catégorie est principalement constituée des participant·e·s ayant plutôt travaillé avec la performance, alors que la première est principalement composée des artistes ont suivi

²⁴ cf. 2.2.2 Outils mis en place au sein du collectif

une formation plus traditionnelle en jeu. Le groupe a discuté de ces clivages esthétiques de temps à autre, cherchant à établir des ponts, un dialogue basé sur un vocabulaire commun, entre ces deux qualités de présence, ces deux processus. À force de réflexions communes, nous formulons une hypothèse: peut-être que les deux processus sont finalement le miroir l'un de l'autre²⁵. Dans de tels moments de questionnements fondamentaux et de différences de vocabulaire, la valorisation d'une communication ouverte s'est révélée particulièrement précieuse.

Communication et divergences

Les clivages entre différentes idéologies ou différents processus constituent donc, d'une manière générale, des occasions de décortiquer ces différences et de mieux dialoguer. Par contre, à quelques reprises, certaines différences, qu'elles soient artistiques ou humaines, n'ont pas été discutées en dehors des suivis mensuels qui ont été menés de manière confidentielle chaque mois. En effet, à quelques reprises, les rencontres individuelles révèlent certaines préoccupations, certains désaccords, quant à la manière qu'une personne a de communiquer, à la difficulté de prendre sa place dans le groupe, ou encore des inquiétudes lorsque la proposition d'un·e collègue ne les touche pas. Les suivis individuels permettent au moins d'exprimer ces non-dits, d'éviter les refoulements.

²⁵ Peut-être que le théâtre (au sens des collègues issu·e·s d'une formation théâtrale) amorce la création à partir de quelque chose de beau, de structuré et de codifié (le texte dramatique, par exemple) et cherche à en extraire le laid, le brut et le cru. Inversement, la performance (ou les collègues issu·e·s d'une pratique performative) entreprend peut-être le travail créatif à partir de ce qui est brut, laid et cru, pour en faire quelque chose de beau, de structuré et de codifié. Ce constat a mené le groupe à de nombreux échanges et a influencé la manière de travailler ensemble, afin de mettre en relation les préoccupations complémentaires de chacun·e.

Il est possible que le manque de volonté de discuter de ces enjeux dans le groupe vienne du fait que les rencontres sont plutôt espacées, et qu'il est plus facile de laisser passer certains désaccords mineurs lorsqu'on ne se voit qu'une fois par semaine, ou encore que le fait de savoir que le projet sera terminé au bout de six mois donne l'impression qu'une longue discussion en profondeur ne vaut pas la peine pour une collaboration temporaire. Aussi, les membres du groupe désirent passer moins de temps en discussion lors des rencontres, afin de consacrer une plus grande proportion du temps à la création. Illes doivent choisir les sujets qui valent la peine d'être abordés collectivement. Ce jour-là, j'écris dans mon journal de bord :

Avant, une aussi grande importance accordée à la « jasette » m'aurait inquiétée, rendue nerveuse. Aujourd'hui, je me stresse beaucoup moins avec ce genre de chose. Le groupe sait ce dont il a besoin. Je suis simplement là pour poser des questions, offrir des outils, partager mon expérience... (Journal de bord, entrée du 23 mai 2016)

Quoi qu'il en soit, il est vrai que dans ce contexte de rencontres hebdomadaires sur six mois, l'impact de cette absence de communications à ce sujet semble minime. Cependant, cela n'empêche pas le groupe de discuter en profondeur de plusieurs sujets en lien avec le laboratoire. Qu'ils portent sur le politique, l'identité, l'imaginaire, ou la technique, les échanges sont nombreux et dynamiques. Les suivis individuels révèlent par ailleurs que chacun·e tient les autres en haute estime et demeure persuadé·e qu'il·le a beaucoup à apprendre d'eux et elles. Le socialisme de l'intérieur, qui exige une mise à égalité (ou plutôt mise à équivalence) de chaque membre, semble aller de soi pour le groupe. Cependant, nous réalisons rapidement qu'il faut équilibrer cette égalité par des outils de reconnaissance des expertises individuelles de chacun·e.

De plus, il devient important, au fur et à mesure que le groupe m'intègre dans le processus créatif, de nommer et circonscrire l'autorité morale qu'on m'a accordée, puisque je demeure responsable d'étudier le déroulement de la création. La

sociocratie (cf. Tableau 2.1) fournit de nombreuses pistes pour mettre au clair ces enjeux, telles la libération de la parole et la responsabilisation des membres à travers une prise de conscience des dynamiques en place et de motifs²⁶ de comportement. Au fil des suivis individuels, les commentaires d'appréciation sont précis et spécifiques à chaque personne, les insécurités s'atténuent, et la confiance envers le potentiel de création demeure solide.

Motivation

Au départ, la motivation est très élevée chez tout le monde. Les retards sont rares, et les absences sont presque inexistantes. L'énergie est dynamique, malgré la timidité de plusieurs, et l'atmosphère est ludique. D'une semaine à l'autre, il devient nécessaire de composer avec les différents facteurs de stress (extérieurs au laboratoire) qui surviennent dans la vie des membres du groupe (déménagements, fin de session, conflits personnels, fatigue, productions professionnelles, etc.) afin d'éviter un trop grand nombre d'absences ou de retards. Nous arrivons toutefois à maintenir une certaine assiduité, jusqu'à la toute dernière rencontre avant la pause où, avec trois personnes absentes, nous décidons après consultation du groupe d'annuler la séance.

Redoutant que cette annulation ait un impact sur la motivation du collectif juste avant de prendre une pause de plusieurs semaines, je décide d'entretenir une petite correspondance avec chacun·e pendant cet éloignement, afin de garder le projet vivant. Au moment de la reprise des laboratoires, c'est un groupe motivé, reposé et ressourcé qui se réunit. La phase à venir s'annonce productive.

²⁶ J'utilise ici le terme « motif » de comportement comme traduction libre du terme anglais « pattern », qu'on peut comprendre comme des mécanismes, modèles et habitudes, ou encore comme des tendances et structures behaviorales qui se répètent ou non au fil du temps.

Par contre, au moment qui s'est avéré le plus difficile pour le travail, c'est-à-dire au moment d'entrer en phase de « production » (répétition, travail de détail sur la courtoise), je remarque que plusieurs personnes expriment des irritants au cours de leurs suivis personnels. Le fait que le travail avance moins bien pendant cette période a donc affecté la motivation des membres du groupe, bien qu'elles aient pris la responsabilité de mettre en place des solutions créatives. En fin de compte, même si le tableau qui a été créé n'a pas été présenté devant public, les participant·e·s ont démontré beaucoup d'enthousiasme et de volonté d'améliorer ce qui n'avait pas fonctionné. J'ai donc pu conclure le projet en identifiant des victoires, des écueils et beaucoup de pistes de solutions.

3.2.2 Chronologie des procédés

Au fil des différentes étapes de ce laboratoire, entre la constitution du groupe à la présentation publique de la conférence-démonstration, le groupe a été à même de tester une grande partie des procédés sélectionnés en amont. Certaines stratégies de gestion ont été spécifiquement amenées au groupe pour répondre à une situation, alors que d'autres sont demeurées présentes tout au long du laboratoire, comme partie intégrante de la culture du groupe en construction. Ce fut le cas pour les rapports non hiérarchisés, bien entendu, d'abord simplement sous forme de socialisme de l'intérieur et d'une valorisation de la communication, puis enrichis des outils de répartition du travail et de notions sociocratiques. Il en va de même pour le travail sur l'ego et les anarchismes individualistes, ainsi que pour la présence ponctuelle, mais régulière d'observateur·trice·s faisant office d'œil extérieur. Le travail s'est décliné en quatre phases distinctes: la constitution du groupe et de sa culture, la création libre de matériaux bruts, l'action décisionnelle visant à sélectionner ce qui serait conservé, et la production, englobant la répétition et le travail de détail permettant d'affiner les matériaux conservés, de même que les aspects plus techniques ou logistiques du tableau en création. Si le temps nous a manqué pour aller au bout de la quatrième

phase, les outils et stratégies expérimentés en cours de route ont donné lieu à l'invention de solutions créatives, ainsi qu'à des constats importants quant aux limites de l'autogestion.

Première phase: constitution

Lors de la première phase du laboratoire, nous nous sommes penché·e·s sur l'élaboration de l'entraînement physique en nous basant sur celui qui était en place au Théâtre de l'Odyssee, lui-même partiellement inspiré du *training* physique vanté par Grotowski et celui en place à l'Odin Teatret. Son implantation, quoique régulièrement réexaminée, remise en question et adaptée, a apporté une discipline et une solidité au groupe. Le vocabulaire scénique et les idées créatives de chacun·e se font écho pendant les périodes de création, et il semble que la pratique régulière d'un entraînement commun n'est pas étrangère à cette connivence. Nous avons également procédé lors de cette première phase à quelques improvisations interartistiques afin de solidifier ce vocabulaire commun. Ces improvisations ont donné lieu à plusieurs propositions spontanées dont quelques-unes ont été conservées jusqu'à la fin de l'expérience. Enfin, la première phase d'expérimentation s'est terminée par ce que nous appelons un *Poncho focus* (cf. 2.2.2 Outils mis en place au sein du collectif). Les points de départ conservés ont par la suite servi, dans la deuxième phase, à bâtir chacun des ateliers individuels présentés par chaque membre en vue de la création de matériel pour le tableau scénique final. En somme, la réponse à ces trois méthodes de travail a donc été très positive chez l'ensemble du groupe.

Deuxième phase: création

La deuxième phase du travail fut l'occasion de tester d'autres procédés empruntés au Théâtre de l'Odyssee ou à la tradition de la présence anthropologique. Comme prévu, chaque participant·e a eu l'occasion de diriger un atelier autour de son point de départ

personnel, et d'y associer un procédé issu du répertoire initial, rassemblant une douzaine de possibilités (cf. Tableau 1.1). Le travail sur la sanctification du corps de l'acteur dans une esthétique de théâtre pauvre (Grotowski, 1971) a été intégré à un atelier sur le balancier²⁷, les esthétiques de la viscéralité de l'émotion telles que les prône Artaud (1979) ont été associées à un atelier sur la figure de l'enfant qui pleure²⁸, en même temps qu'une tentative de ritualiser une série d'actions, toujours d'après les écrits d'Artaud. Lors d'un atelier sur la mémoire à court terme²⁹, il a été proposé de travailler sur la superposition onirique d'images/actions comme le fait Barba. Un autre atelier sur la figure d'un bébé albinos³⁰ a été l'occasion de reprendre le travail sur le rituel artaudien, en y ajoutant la codification du geste.

La fonction du *dramaturg* grotowskien (Grotowski, 1971) a été explorée lors de l'atelier sur le concept de *sweet spot*, une notion technique venant de la danse contemporaine³¹. Un autre procédé, emprunté à Barba³² et consistant à incorporer dans son corps des attitudes physiques des peintures représentant des personnages sacrés, a été associé à un atelier sur les lambeaux de tissus précieux³³. J'observe alors que l'intégration des procédés relatifs à l'anthropologie théâtrale semble un peu

²⁷ cf. Blog, entrée du 1^{er} juin 2016

²⁸ cf. Blog, entrée du 1^{er} juin 2016

²⁹ cf. Blog, entrée du 9 juin 2016

³⁰ cf. Blog, entrée du 9 juin 2016

³¹ cf. Blog, entrée du 15 juin 2016

³² Information tirée de mes notes de stage personnelles.

³³ cf. Blog, entrée du 22 juin 2016

plaquée ou forcée au départ. Aussi les points de départ sont très peu expliqués, car les participant·e·s se questionnent sur le besoin de les nommer au moment de la présentation de leur atelier, craignant d'influencer les matériaux qui seront créés s'illes dévoilent trop leurs espoirs en lien avec leurs objectifs. Je leur propose de trouver une manière de séparer objectifs et attentes dans la présentation de leur atelier.

[...] ça vaut la peine, pour les prochaines fois, d'énoncer les 2 objectifs (point de départ et procédé) du laboratoire. De cette manière, les participant·e·s auraient au moins une idée de la raison d'être de la rencontre, et ainsi illes seraient plus impliqué·e·s dans la recherche. Par contre, c'est vrai qu'il ne faut pas non plus leur en dire trop, ça gâcherait le plaisir, et ça risquerait de les enfermer dans leurs têtes [...] Donc, il ne faut pas trop en dire, mais juste assez. Dévoiler les *objectifs*, mais pas les *attentes*. (Journal de bord, entrée du 30 mai 2016)

À partir du moment où la direction est clarifiée dès le départ, les membres éprouvent une plus grande satisfaction quant aux résultats de leurs expérimentations. La notion de partition de mouvement, introduite pour la première fois par Artaud (1979 [1938]) et reprise par Barba³⁴ a d'abord été abordée grâce à un atelier sur la matière incarnée, puis reprise dans un autre atelier sur l'espace modificateur du corps³⁵, en essayant de superposer deux couches de partition : corporelle et textuelle. À travers tous ces essais, une grande quantité de matériaux ont été construits, destinés à être repris et retravaillés dans une synthèse à venir. La courte-forme en construction a désormais un titre : *Le berceau des âges*. Au fil de ces ateliers, le groupe se prête au jeu, enthousiaste et motivé par les propositions qui ont émergé. Par contre, au fil des suivis individuels, une préoccupation subsiste: *comment va-t-on réussir à harmoniser tout ça ?*

³⁴ Information tirée de mes notes de stage personnelles.

³⁵ cf. Blog, entrée du 30 juin 2016

Il était clair depuis le début que ces propositions seraient rassemblées en une partition³⁶ commune, qui constituerait une écriture chronologique de l'essai scénique en construction. Cette partition devait devenir par la suite la base des répétitions à venir, dans une démarche d'écriture de plateau où le texte, le mouvement, la musique et les images sont déterminés en dialogue les uns avec les autres dans une esthétique de collage empruntée notamment au Jeune Théâtre. La prochaine étape devrait donc être de répertorier les éléments que le groupe voulait conserver et pousser plus loin, et les organiser chronologiquement de manière visuelle sur une trame.

Troisième phase: actions décisionnelles

Le groupe s'est mis d'accord pour conceptualiser la courte-forme scénique dans sa globalité sur six niveaux disciplinaires : dramaturgie, corps, image, espace, musique et texte³⁷. Les niveaux sont disposés en étages sur des lignes horizontales, prêtes à accueillir les éléments qui leur correspondent. Chaque étage disciplinaire a été pris en charge par un nombre restreint de membres, qui agissent au départ à titre de chefs d'orchestre sélectionnant et organisant les propositions à conserver pour la ligne horizontale dont elles sont responsables. Puisque le groupe comptait des artistes dont les disciplines de prédilection étaient diversifiées et parfois communes, les membres ont pris la décision d'avoir deux ou trois « chefs d'orchestre » par discipline au lieu d'un seul. Ainsi, en fonction de sa formation professionnelle et de ses intérêts, chaque membre du groupe prend en charge deux aspects disciplinaires de la partition du *Berceau des âges* en construction, en équipe, de telle sorte que chaque étage est géré par deux à trois participant·e·s, rassemblé·e·s en sous-groupes.

³⁶ cf. 1.4.8. Montage /Partition (mise en scène)

³⁷ cf. Blog, entrée du 7 juillet 2016

Leur première tâche consiste à énumérer l'ensemble des propositions attribuables à la discipline dont elles sont responsables: un sous-groupe rassemble toutes les propositions musicales, un autre regroupe l'ensemble des textes qui ont été produits pendant le processus, et ainsi de suite. Dans un deuxième temps, tel que le procédé le présente, chaque sous-groupe sélectionne les éléments les plus intéressants et écarte les autres.

Reste par la suite à épurer, modifier et réorganiser le premier jet de partition globale que le groupe vient de proposer. Au moment de faire ce travail d'harmonisation, les idées sont nombreuses et désorganisées. La grande quantité de propositions à prendre en compte génère une impression de chaos au sein du groupe. C'est à ce moment que l'idée de créer un nouveau procédé pour pallier la cacophonie des idées divergentes est apparue³⁸. Puisque l'exercice s'est déroulé sans paroles, nous avons nommé l'outil qui en a émergé la « trame silencieuse ».

La trame silencieuse

Les nombreux éléments de la trame sont disposés au sol. Suivant les mêmes règles que lors d'une improvisation, une personne à la fois peut aller placer, déplacer, éliminer, ou grouper des éléments sur la trame globale. Personne n'est limité à sa propre trame, et tout est permis. On peut même décider de ramener une proposition qui avait été éliminée. La seule règle d'or est de prioriser l'œuvre, en réfléchissant à la cohérence du résultat commun. Le succès de l'opération repose sur la connexion organique des membres, leur écoute, leur humilité et le vocabulaire commun employé pour nommer les propositions. Un autre facteur important relève de la culture de groupe, qui a permis le développement d'une sensibilité commune, de référents

³⁸ cf. Blog, entrée du 12 août 2016

communs, une fois que les membres ont appris à se connaître, et qui alimentent le processus décisionnel. J'ai par la suite réalisé que cette proposition répondait à une préoccupation de ne pas passer trop de temps à discuter pour cette phase du travail:

Après avoir fait l'exercice, je me suis rendu compte qu'un autre de ses avantages était de répondre à la préoccupation que XX avait exprimé dans son suivi individuel, souhaitant avoir des occasions de bouger, pour ne pas être uniquement dans sa tête. Mais ça ne nous a pas empêché·e·s de terminer la rencontre par une impro, pour s'amuser et se retrouver! (Journal de bord, entrée du 8 août 2016)

Les membres du groupe communiquent sans paroles, donnent ensemble un sens, une direction à l'œuvre. Au terme de l'exercice, qui dans ce cas précis, a duré une trentaine de minutes, les membres qui considèrent que la proposition dans son état actuel leur convient se retirent hors de l'aire de jeu, signifiant qu'elles n'ont plus rien à « dire ». Une fois que tout le groupe s'est ainsi « tu », le premier jet de partition globale est alors fixé. Ce dernier, encore trop dense, devra par la suite être soumis à un travail d'élagage ou de coupures au fil de la phase de retravail.

Reste ensuite à enchaîner cette nouvelle partition d'un bout à l'autre pour que le groupe puisse se faire une idée de l'ensemble du *Berceau des âges*. Nous nommons cet enchaînement notre « première lecture de plateau », en référence à la dramaturgie scénique qui se construit au fil de notre travail. En effet, si nous définissons notre processus comme en étant un d'« écriture de plateau », il semble naturel qu'il y ait une « première lecture de plateau », de la même manière que des répétitions pour monter une pièce de théâtre écrite commencent par une première lecture du texte à monter.

Cette « première lecture » s'est pourtant avérée plus longue que nous ne l'avions anticipée, pour différentes raisons. Tout d'abord, elle permettait du même souffle de clarifier et de solidifier les choix qui avaient été faits au moment de l'exécution de la

« trame silencieuse ». Ensuite, les membres du groupe ont eu de la difficulté à se restreindre à traverser sommairement les éléments de la trame, sans plonger dans le travail d'interprétation ou l'affinement du détail. Étant donné qu'il s'agissait là de reprendre des propositions qui avaient été amenées spontanément lors de la création de matériaux bruts, le groupe exprimait beaucoup d'enthousiasme à l'idée de perfectionner ses idées et d'harmoniser l'ensemble.

Les corps étrangers

En pratique, ce n'est pas aussi simple de faire une « première lecture de plateau », puisque plusieurs éléments qui ont été superposés sur la partition se trouvent modifiés les uns par les autres. Ainsi, il devient difficile de différencier ce qui constitue un travail de détail et ce qui n'en est pas, surtout quand personne n'a l'autorité, si l'on veut, de trancher. Des solutions à cet enjeu pourront être proposées rétrospectivement.

Au cours de cette « première lecture de plateau », une surprise attend le groupe. Sur la partition, à l' « étage » sonore, un·e participant·e a amené une proposition qui n'avait pas encore été construite, mais qui avait été inspirée par une séance de travail commune. Les autres membres du groupe n'avaient pas eu accès au fil de pensée qui a évolué entre la séance de travail commune et cette création faite à l'extérieur du laboratoire. À ce moment, il est possible que les autres membres du groupe réagissent avec une certaine réticence, lorsque le ou la participant·e propose cette œuvre que nous pouvons qualifier d'« étrangère » ou d'« indépendante ». Questionnée sur les racines et les raisons de cette proposition, la personne ne sait pas forcément comment répondre à toute cette intellectualisation de son impulsion créatrice. Elle peut se sentir obligée de se justifier, ou encore manifester une attitude plus défensive. Pourtant, si le groupe souhaite explorer à fond les potentialités de la création interartistique, cette situation risque de se présenter. Marie-Christine Lesage écrit que même si ce qui définit une discipline artistique peut évoluer, fluctuer d'une pratique à l'autre, il faut

quand même prendre conscience que certains médiums ont des particularités immuables :

[L]'interartistique devrait être envisagé comme une dynamique de la complexité [...] « inter » indique à la fois le lien, la relation, la connexion (ce qui relie les arts entre eux [...]), et l'écart, la différence, l'hétérogène (ce en quoi les arts se distinguent les uns des autres dans leur pratique et leurs modalités expressives). Il n'est possible de parler d'interartistique que dans la mesure où l'on reconnaît à chaque art une identité, même minimale, tout en sachant que celle-ci est mouvante. (Lesage, 2008a, p. 21)

Il y a une différence notable entre les rythmes de création des arts de la scène (arts vivants) et les arts visuels, ou même l'écriture textuelle ou musicale, qui peuvent parfois trouver leur plein épanouissement dans un certain isolement. Par exemple, l'artiste visuel peut avoir besoin d'un temps de fabrication, donc d'isolement, qui ne peut pas toujours se produire dans l'immédiat d'une improvisation. Pour avoir quelque chose de concret à apporter à la proposition commune, il lui faut trouver son matériel, et visualiser le potentiel de son idée. Il est ainsi devenu nécessaire d'imaginer un processus d'accueil de ces propositions externes, que nous avons choisi de nommer « les corps étrangers »³⁹. L'outil qui a été imaginé pour réagir à la situation provient à nouveau de la sociocratie, dans une perspective de libération de la parole. Afin d'éviter qu'une longue discussion pousse le groupe dans de grandes discussions abstraites, et que ça génère des malentendus dans la communication, nous nous projetons dans une action concrète. Le groupe veut bouger, agir, construire concrètement.

Au lieu de parler à la personne qui a amené une proposition tardive, on parle directement à l'œuvre, on interagit avec elle. Dans le cas de notre laboratoire, il

³⁹ cf. Blog, entrée du 22 août 2016

s'agissait d'un prototype de marionnette qui avait été construit à l'extérieur des rencontres du groupe. On fait entrer l'œuvre dans l'espace de travail, et les membres du groupe se lancent dans une exploration (avec ou sans paroles) avec celle-ci. On pose des questions à la marionnette, on découvre sa voix, son origine, ses possibilités. On peut jouer avec elle, danser avec elle, bref, pour intégrer ces « corps étrangers » à l'ensemble du groupe, il est important de prendre le temps de les apprivoiser, même si cela met en suspens la phase de production. L'idéal serait de prendre conscience de ces nouveaux éléments avant d'entamer la « première lecture de plateau », pour que ces enjeux soient réglés au moment de traverser la partition et de se donner une vue d'ensemble. Cependant, cela n'est pas toujours possible. Ainsi, ces manières d'adapter le travail aux différents besoins de chaque artiste permettent en quelque sorte une dédramatisation des enjeux de différence par l'action concertée vers une direction commune.

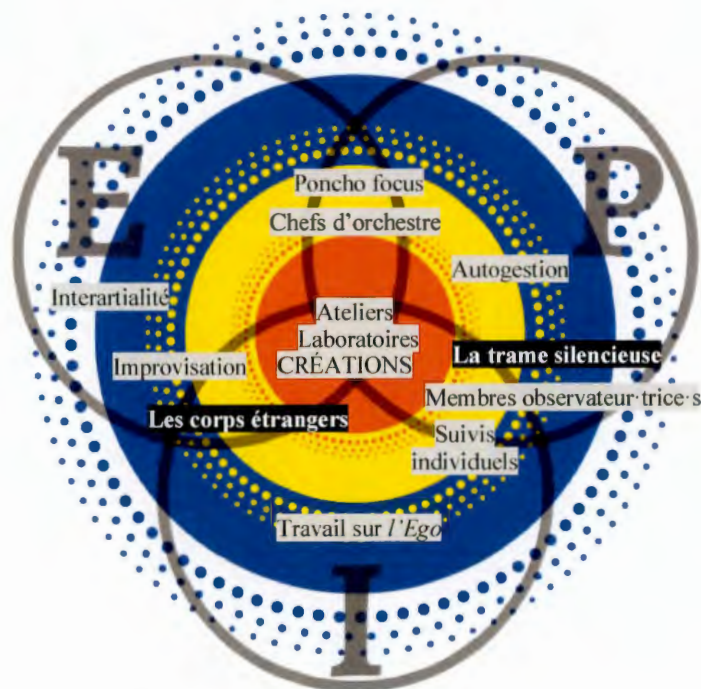


Figure 3.1 Nouveaux outils

Quatrième phase : production, interprétation et travail de détail

Une fois que le groupe a pu passer l'étape de la « première lecture de plateau », et pris le temps d'intégrer les « corps étrangers », le travail plus technique peut commencer. Les efforts collectifs sont à présent concentrés sur le jeu, la précision corporelle et musicale, le rapport au public, la présence, et autres aspects interprétatifs du tableau en construction. C'est aussi au cours de cette étape que surgissent progressivement des propositions de costumes et de scénographie (incluant des ajouts de son et lumière) accentuant ou accompagnant les éléments de la trame.

Le travail interprétatif relevant d'une expertise technique, nous choisissons de fonctionner avec un leadership tournant. Reprenant les rôles de « chefs d'orchestre » associés aux membres en fonction de leurs disciplines de prédilection, nous organisons à chaque rencontre des sous-groupes de travail permettant des *coachings* techniques plus précis. Ainsi, le travail de la musique, du corps, du mouvement et du jeu est dirigé par certain·e·s personnes, en fonction de leur formation et de leur expertise. C'est aussi l'occasion de mettre à l'épreuve d'autres procédés issus de la tradition de la présence anthropologique, par exemple la conception incantatoire de la parole chez Artaud, la transcendance du nouveau mythe chez Grotowski, ainsi que sa conception quasi performative du jeu, accentuant le caractère immédiat de la représentation, le corps extra-quotidien d'Artaud, ou encore les *satz* et contre-rythmes de Barba. Ces outils influencent le travail d'interprétation en offrant de nouvelles perspectives. Les membres reconnaissent la pertinence de leur utilisation dans le travail, cependant, le temps commence à manquer.

Cette phase de répétitions est perturbée par toutes sortes d'événements extérieurs, dont certains engendrent des incertitudes quant à la volonté de rester dans le groupe pour une des participantes, ainsi que par des incompréhensions sur le plan de la conception scénographique. Au moment de clore les rencontres du laboratoire,

plusieurs procédés demeurent encore à tester. Le groupe réussit à filer la courte-forme d'un bout à l'autre, mais juge qu'il aurait fallu un mois supplémentaire pour achever le travail technique et interprétatif. La création est donc « écrite » pour le plateau, mais pas suffisamment répétée. Ainsi, même si les membres sont fiers et fières du travail accompli, illes arrivent à la conclusion qu'une représentation publique du *Berceau des âges* serait prématurée avant une autre phase de répétitions.

Conclusion du déroulement

Au fil des suivis individuels, l'appréciation qualitative des participant·e·s en regard des procédés de la tradition de la présence anthropologique mis à l'épreuve est de plus en plus affirmée. Il ne fallait pas s'attendre à ce que tous les procédés puissent être explorés. Cependant, ceux qui sont testés ont été choisis en fonction du sujet de l'atelier, ce qui assure la pertinence de leur utilisation, laquelle est directement liée au travail que le collectif souhaite accomplir. Les membres du groupe ont manifesté l'intention de réutiliser plusieurs éléments dans leurs démarches personnelles, bien que le temps nous manque pour en mettre un plus grand nombre en pratique.

Avec le recul, je crois qu'il aurait été pertinent de porter une plus grande attention au parcours politique antérieur des individus, leurs convictions idéologiques et leurs connaissances et expériences en travail autogéré. En effet, avec ces informations en main, il aurait été possible de mettre sur pied des outils de formation ou de ressources externes qui auraient pu enrichir davantage les dynamiques et les échanges. La pratique du travail collectif se fait en partie par militantisme et requiert certains sacrifices ou encore une plus grande patience dans le cas de certains processus décisionnels. Certaines personnes peuvent être intimidées ou déstabilisées par ce type d'approche. C'est un processus qui demande un effort particulier, une certaine authenticité dans son rapport à l'autre, ancrée dans un engagement politique, une volonté de faire fonctionner des modes de travail plus difficiles au nom de principes

idéologiques. Je ne réalisais pas complètement que je demandais aux artistes qui participeraient à la démarche artistique du projet d'entreprendre aussi une démarche militante. Au départ, la majorité des participant·e·s n'avaient pas développé un point de vue personnel sur la création collective. Elles avaient plutôt une impression favorable ou une curiosité pour la démarche. L'expérience et la mise à l'épreuve des outils ont permis de faire émerger de nouveaux questionnements et une meilleure connaissance de leurs préférences. Certain·e·s savent à présent que l'idéal politique n'est pas assez ancré dans leurs valeurs pour que le travail nécessaire au bon fonctionnement du collectif ne vaille la peine. D'autres, au contraire, ont appris de cette expérience qu'ils et elles souhaitent entreprendre un travail plus pointu en ce sens, afin de réellement approfondir une démarche de création non hiérarchique.

Le recul m'amène aussi à me poser la question de l'efficacité des méthodes collectives à toutes les étapes du travail artistique. Les nombreuses critiques de la création collective prennent en considération le processus dans sa globalité ainsi que ses résultantes, taxant l'idéalisme de ses praticien·ne·s et l'irréalisme de ces idéaux. Cette position est cohérente avec l'idéologie dominante, et c'est aujourd'hui un lieu commun que d'affirmer qu'il est impossible de mener à bien un processus créatif à plusieurs sans avoir une personne qui tranche, qui dirige le reste du groupe (cf. Chapitre II). Il est tout aussi courant, dans le discours populaire, d'associer les anarchistes à des utopistes dépourvus de tout sens des réalités. Sans rejeter ces objections du revers de la main, puisque leurs constats se basent très certainement sur des observations de la réalité, je proposerais néanmoins une nuance: il est peut-être question ici de déterminer quels types de travaux artistiques se prêtent aux valeurs politiques de l'autogestion. Notre groupe a réussi, au cours de cette expérience, à mettre en commun les univers artistiques de chacun·e, à bâtir un vocabulaire corporel, musical et dramaturgique partagé, et à écrire un tableau scénique en collectif. Là où le processus s'est révélé plus épineux, c'est au moment de travailler l'interprétation, le détail et la qualité technique, que j'ai associés (bien consciemment) à une phase dite

de « production ». À ce stade, la conceptualisation de l'œuvre a déjà eu lieu. On a déjà créé le mouvement, l'image, le son, l'espace, le texte et la dramaturgie du tableau. Le travail qui demeure alors à accomplir en est un plus technique et précis, quoique potentiellement tout aussi créatif. Cependant, il se pourrait qu'il faille alors s'en remettre aux expertises techniques de chacun·e pour assurer l'efficacité du travail. C'est une piste de solution que nous avons instinctivement esquissée en choisissant de mettre en place un *leadership* tournant pour la phase de production, seulement, nous n'avons pas réussi alors à verbaliser une nécessité potentielle de sortir du mode collectif et d'entrer dans une autre dynamique pour cette phase plus productive du travail. Ces termes qualifiants liés à la productivité et à l'efficacité sont en eux-mêmes connotés. Bien qu'ayant établi au départ que les valeurs soutenant les idéologies de l'autogestion ont émergé pour résister aux impératifs de productivité et d'efficacité, force est d'admettre qu'il est possible que certaines phases du travail créatif en arts vivants nécessitent qu'on s'y conforme. Par contre, ces réflexions et hypothèses sont basées sur l'expérience du laboratoire, dans un contexte où le groupe juge ne pas avoir accordé le temps nécessaire à cette phase de production. Il faudrait donc peut-être vérifier si, une fois la création écrite, il peut demeurer pertinent ou non de traverser les étapes de « production » dans un contexte autogéré, et surtout en quoi un tel fonctionnement nourrirait la création.

Évolution de mon rôle

Mon rôle de facilitatrice au sein du groupe a aussi évolué vers celui d'une partie prenante du groupe de création. J'avais choisi de laisser les rencontres déterminer si j'allais ou non contribuer au processus en tant que créatrice. Après quelques rencontres, il est devenu clair que j'allais participer à la création. J'ai donc dû trouver une manière de faire des allers-retours entre mon rôle de facilitatrice et de créatrice. Cet impératif résonne avec ce que Rogers dénonce dans l'attitude de supériorité lors du travail de facilitation dans un groupe:

«I do not like the facilitator who withholds himself (sic.) from personal emotional participation – who holds himself aloof as the expert, able to analyze the group process and the members reactions through his superior knowledge. To me, this shows both a defensiveness in himself, and a deep lack of respect for the participants. Such a person denies his own spontaneous feelings and provides a model for the group which is the complete antithesis of what I believe in... » (Rogers, 1971, p. 279)

En plus de travailler sur les propositions artistiques collectives, j'ai aussi tenté d'adapter constamment la structure des rencontres et les outils proposés à ce que le groupe demandait, et à ce que les participant·e·s proposaient en réponse aux défis que je leur lançais. Néanmoins, à un moment des répétitions, j'ai réalisé qu'un glissement s'était opéré quant à ma participation au laboratoire: je ne voyais plus la pertinence de proposer davantage de procédés de création, puisque tout le monde semblait prioriser la production plutôt que l'exploration:

J'observe que je n'apporte plus vraiment de propositions de méthodes et de procédés depuis la première proposition de partition, et je ne suis pas certaine que ce soit une bonne idée:

- Je me sens moins dans l'observation (bien que j'observe beaucoup encore) et davantage dans la participation. J'interviens plus souvent sur le travail artistique. Je dois faire attention à l'autorité morale qu'on m'accorde automatiquement.
- Ce n'est pas intentionnel et réfléchi: je n'avais pas prévu que cette étape du travail comporterait un processus décisionnel aussi important. Comme j'avais prévu qu'on traverse la partition complète en une ou deux rencontres, je croyais qu'il y aurait peu ou pas de décision, d'interprétation ou de détail, et je n'ai pratiquement rien amené en termes de méthode de travail. J'ai suivi un peu le *flow* et l'énergie du groupe.
- Je crois tout de même qu'il vaut mieux continuer de me laisser porter par cet inconnu pour la rencontre sur les coupures, tout en ayant des suggestions de

méthodes pas loin dans ma poche, et en surveillant de près la place que je prends dans le travail artistique. (Journal de bord, entrée du 5 septembre 2016)

L'objectif étant de bâtir une véritable dynamique de création collective autogérée, le plus grand défi a été de réussir à bien gérer la place que je prenais en tant qu'étudiante chercheuse dans le laboratoire, et le rapport que j'entretenais avec le groupe. Il va de soi que tout ce qui concerne la logistique, la réservation des espaces, l'emprunt de matériel ainsi que les horaires doit être coordonné par la personne responsable du projet. Par contre, quand vient le temps de signaler une absence ou un retard, la ligne est floue entre ce qui relève de l'organisation et ce qui relève de la gestion des membres. Il est difficile d'empêcher un certain rapport, non pas d'autorité, mais de déférence, qui peut être nuisible à la construction d'une sociocratie autogérée, en particulier lorsque la personne responsable des aspects logistiques du laboratoire est aussi celle qui pose les questions aux membres lors des suivis individuels. Il est donc important de communiquer régulièrement pour nommer certaines dynamiques au moment où elles commencent à s'installer, afin de les déconstruire et de s'assurer que chacun·e s'exprime librement et s'implique activement dans la prise de décision en ce qui a trait à la création.

Un équilibre entre l'organisationnel et le créatif était au cœur de mes préoccupations tout au long du processus, dans la mesure où le premier est pris en charge afin de faciliter le travail, mais où le second est pratiquement une entité en soi, à laquelle je participe, au même titre que les autres. Le pont entre les deux rôles peut être tracé grâce à l'étiquette de facilitatrice. Lors des périodes de création, où aucun travail logistique n'est en jeu, le rôle de facilitation est celui de la proposition d'activités, d'exercices, de procédés, mais surtout celui de la création d'espaces où chacun peut s'exprimer, ce qui peut simplement se faire en prenant moins de place lorsque la situation le commande, ou en posant des questions ouvertes. Bref, c'est un travail d'adaptation basé sur l'écoute du groupe et le ressenti.

3.3 Mise en place de la conférence-démonstration

La conférence-démonstration a pour but de permettre une compréhension et des outils spécifiques qui ont été inventés ou mis à l'épreuve au cours du projet. Comme l'un des enjeux qui sous-tendent ma recherche initiale concerne des traditions de méthodes à transmettre, il m'est apparu pertinent, au terme de cette recherche, d'effectuer à mon tour un geste de transmission.

3.3.1 Prémisses : intention et choix de la forme

Lors de mes stages à Holstebro avec l'Odin Teatret, j'ai été particulièrement impressionnée par l'efficacité des *Work Demonstration* que la compagnie présentait aux participant·e·s. En effet, l'alternance entre reconstitution d'un procédé et commentaire analytique offrait non seulement une explication claire des outils présentés, mais constituait à mon sens une œuvre en soi, et par le fait même, une prise de position pour la valeur esthétique du processus pour lui-même. Les acteur·trice·s devenaient alors des personnages, et le processus de création devenait leur quête.

Cette théâtralisation des étapes de création m'a semblé particulièrement pertinente dans un contexte où le processus collectif amène des dynamiques de groupe complexes qui rendent la quête encore plus riche. Je me suis donc risquée à cet exercice dramaturgique, accompagnée de mon directeur et ma directrice de recherche ainsi que d'une conseillère à la dramaturgie.

Au départ, je comptais simplement tenter une approche analytique plus fidèle à l'esprit de la recherche-crédation. Au lieu de présenter le résultat du travail sur scène et d'en faire une analyse séparée dans un mémoire, ou encore de présenter une conférence théorique avec archives visuelles à l'appui, cette présentation met l'accent sur la présence physique des performeur·euse·s, permettant au public de vivre les étapes du travail, mises en contexte par des explications et réflexions. Le plan était

donc de rejouer les moments forts de ce processus de création dans le cadre d'une conférence-démonstration, en présentant les questionnements, les obstacles, les débats et les découvertes qu'il aurait engendrés. Les participant·e·s auraient joué leur propre rôle, reconstituant sur scène les moments qui auraient été importants dans le processus, et j'aurais eu une position de commentatrice ou de narratrice sur scène, ce qui m'aurait permis d'analyser et de commenter l'action reconstituée pour le public. J'allais donc sélectionner ces moments les plus forts, en laissant aussi un espace important aux témoignages des participant·e·s.

Par contre, des événements imprévus survenus en cours de route m'ont obligée à changer quelque peu de direction. Pour diverses raisons, deux des membres du groupe ont quitté le projet entre la fin du laboratoire de création et la présentation de la conférence-démonstration, rendant sa réalisation plus difficile. En effet, il devenait risqué de représenter un processus collectif sans que deux des membres du groupe ne soient présentes pour jouer leur propre rôle. Les reconstitutions d'improvisations, de discussions et de tableaux auxquels ces participantes avaient contribué auraient été amputées d'une trop grande part de leurs caractéristiques d'origine. Je devais donc trouver une manière de réorienter l'écriture de la conférence-démonstration rapidement, car ces départs ont eu lieu à un mois et demi de la présentation.

Après avoir considéré plusieurs avenues, j'ai choisi de recentrer l'écriture sur les outils qui s'étaient révélés les plus pertinents au cours du travail en laboratoire, sans reconstituer leur mise en pratique passée. Ainsi, les participant·e·s devraient faire la démonstration de ces outils sur de nouvelles bases, en direct, en laissant de côté la création qui s'était construite pendant les six derniers mois. Elles allaient procéder à la présentation de ces méthodes de travail en performant devant public les étapes qu'ils auront expérimentées, et ainsi créer une courte-forme. Cette rétrospective leur permettrait aussi de mieux s'approprier lesdits outils de travail, puisqu'elles en connaîtraient au préalable la teneur et les difficultés. En plus d'ajouter un brin de

performativité à la présentation (car les improvisations, propositions et idées seraient différentes à chaque représentation), cette solution permettait de mettre en pratique les outils sans devoir s’embarrasser d’une reconstitution dont trop d’éléments auraient été manquants. À ce moment, une nouvelle personne s’est ajoutée à l’équipe de performeur·euse·s pour la conférence-démonstration: Audrey Pepin, une artiste qui avait rejoint le Théâtre de l’Odyssée au moment où le laboratoire venait de commencer et dont la présence comme observatrice avait régulièrement nourri la création du groupe,. Formée en théâtre, en danse et en littérature, elle a intégré le groupe au moment où l’écriture de la conférence-démonstration a dû être repensée. Elle allait donc devoir mettre en pratique devant public des procédés de création qu’elle avait auparavant observés et commentés au cours des rencontres.

3.3.2 L’écriture

J’ai donc écrit ce qui s’apparente davantage à un canevas qu’à un récit, puisque les démonstrations des outils choisis devraient être en grande partie improvisées chaque fois. Un processus de création concentré en 45 minutes et appuyé de notions théoriques et de commentaires analytiques est donc au cœur de cette conférence-démonstration, qu’on pourrait aussi qualifier de « conférence performative ». Dans le texte, j’aborde les méthodes et stratégies de création qui se sont avérées les plus utiles, je présente le témoignage appréciatif (tiré des suivis individuels) des participant·e·s en lien avec ces outils et avec le processus en général, en plus de proposer une analyse théâtralisée se situant entre l’auto-ethnographie et l’autopoïétique des dynamiques du groupe et de la création. On peut donc dire qu’une démarche documentaire a nourri l’écriture et la conception de cette présentation synthèse.

Les matériaux écrits qui ont servi de base à l’écriture de cette présentation sont le journal de création, les suivis effectués auprès des participant·e·s (chaque fois que les participant·e·s interviennent, c’est avec un extrait cité d’un des suivis mensuels que j’effectuais avec eux et elles), ainsi que les travaux d’analyse remis à ma direction de

recherche au cours de l'évolution du projet. J'ai tenté de mettre en relation les notions théoriques et les expérimentations pratiques dans une forme ludique et cohérente. Par exemple, un tableau où le groupe revit une difficulté de communication ou pointe une embûche dans le processus décisionnel est suivi par l'insertion d'une idée théorique dont les conclusions présentent des pistes de solutions pratiques pour remédier à la situation. S'en suit alors la présentation d'un nouvel outil qui sera mis en pratique par le groupe. J'expose aussi une synthèse de ce que j'entends par « tradition d'une présence anthropologique », en traçant la filiation entre Artaud, Grotowski et Barba, avec comme fil conducteur un ensemble de notions relevant de l'anthropologie théâtrale, de la fonction sociale du rituel théâtral, et du travail des performeur·euse·s dans ce contexte. Les questionnements philosophiques et débats ayant habité le groupe, quant au rapport au public, à la fonction de la représentation, ou autres préoccupations communes, sont abordés indirectement, car des discussions spontanées sont aménagées entre les performeur·euse·s suite à l'exécution d'un procédé ou un autre.

3.3.3 Les choix de mise en scène

Au moment d'imaginer à quoi ressemblerait l'esthétique de la conférence-démonstration, certains choix s'imposaient d'eux-mêmes et n'ont pas nécessité de grand travail de conception, puisque je souhaitais reproduire la même ambiance de travail que celle que nous avons vécue au fil du laboratoire. Les costumes de travail que le groupe avait utilisés au cours des rencontres (qui sont aussi ceux que le Théâtre de l'Odyssée utilise) permettaient une grande liberté de mouvement, tout en affichant une palette de couleur harmonieuse et chaleureuse. Chaque pièce de vêtement était d'une couleur différente, mais les performeur·euse·s étaient relié·e·s entre eux et elles par une ceinture de tissus couleur safran, suggérant à la fois l'individualité de chaque membre du groupe et la nécessité d'un repère commun. Un rapport frontal au public, rappelant la classe ou la salle de conférence, semblait approprié. Il apparaissait aussi

clair dès le début pour moi que l'espace scénographique devait être aménagé en deux lieux: le mien et celui du groupe, permettant un va-et-vient entre le commentaire analytique / récit poétisé et le processus de création réel du groupe, donné à voir au public. Un troisième « lieu » s'est par la suite rajouté, celui des projections en fond de scène, pour illustrer et schématiser les notions abordées.

D'autres choix se sont faits au fil du travail, un peu par hasard ou par impulsion. Depuis le tout début des rencontres, puisque j'avais proposé aux participant·e·s d'apporter des objets d'inspiration, un rouet ancien accompagnait nos séances de travail. Il avait été amené par une participante, mais n'avait été que très peu utilisé dans les ateliers d'improvisation. Pourtant, nous ne l'avons jamais écarté, car les membres du groupe le trouvaient beau, inspirant. Puis, quand j'ai entamé l'écriture de la conférence-démonstration, ce rouet m'est revenu en tête et j'ai décidé de l'intégrer sur scène dans mon espace de récit, comme une métaphore des outils de création collective. J'allais filer de la laine à partir de toisons de différentes couleurs et consistances pour créer un fil multicolore. Les étapes du filage de la laine serviraient alors de balises associées aux étapes de mon laboratoire de création. Il a ainsi fallu que j'apprenne à filer de la laine dans un rouet antique, processus d'apprentissage qui a eu lieu en même temps que l'écriture de la présentation. J'apprivoisais donc en même temps la vision globale du processus de ma recherche-crédation sur les plans analytique et métaphorique.

Cette métaphore du rouet, qui allait servir de fil conducteur pour la conférence-démonstration, induisait ainsi une esthétique onirique, une logique d'associations visuelles. J'ai donc construit l'espace d'où je m'adresserais au public en me basant sur cette esthétique, sous la forme d'une chaise recouverte d'une structure de papier mâché exposant des extraits de mon journal de création, des partitions de musique ou de mouvement, des articles théoriques et des images d'inspiration. Cette chaise était entourée de livres empilés (dont un, émettant de la lumière, allait servir à illustrer des

citations choisies pendant la présentation) et d'objets divers liés au laboratoire. J'avais aussi intégré différentes sources lumineuses à la construction, contrôlées par la régie, afin de permettre une lumière différente pour mon espace, venant directement des lampes et suggérant une petite bulle hors du temps et de l'espace des performeur·euse·s, où avait lieu la recherche, les réflexions analytiques et les commentaires poétiques ou philosophiques.

L'espace des performeur·euse·s, quant à lui, rappelle de manière métonymique le local de répétition. Les instruments de musique et l'armoire d'objets d'inspiration (les mêmes qui nous avaient accompagné·e·s pendant le laboratoire) constituent les seuls éléments présents dans l'espace. La lumière a pour rôle d'évoquer différents aspects de la « quête des personnages » (ou plutôt de l'idéologie portée par les artistes) et le vécu qualitatif au fil des étapes que le groupe traversait, en plus de clarifier les différents lieux de la démonstration et du commentaire. La conception sonore, minimale, ponctue les étapes de la conférence-démonstration, grâce à des compositions d'un participant, Anglesh Major, qui a souhaité offrir des pistes sonores à la présentation.

Les niveaux de jeu demandés aux performeur·euse·s alternent entre fiction et non-fiction. S'inspirant d'une qualité de présence se rapprochant de ce que Nele Wynants (2015) décrit en parlant du travail de certains artistes flamands contemporains, les membres du groupe modulent cette qualité de présence et

... tentent de nouer des rapports explicites avec le réel en privilégiant le dialogue entre fiction et non-fiction. Au regard de la richesse des sources authentiques qu'on y découvre, il s'avère possible d'affirmer que leurs projets contiennent une dimension documentaire importante. Pourtant, il ne s'agit pas de théâtre documentaire au sens strict du terme. Les créateurs dont il est question traduisent leurs sources (qu'il s'agisse de témoignages oraux, d'archives ou de plans historiques) en fonction d'un univers artistique et les transposent dans un cadre fictionnel. (Wynants, 2015)

À l'instar des artistes flamands étudiés par Wynants, on transpose sur scène de véritables sources directement tirées du Journal de bord, du Blog de création ou encore des suivis individuels pour présenter des outils qui ont réellement été explorés au cours du laboratoire, mais pour les projeter dans une création fictive le temps d'une représentation d'une heure. En effet, le projet de création spécifique à la représentation, que l'on pourrait qualifier de fictionnel, naît et meurt avec la représentation. Néanmoins, je souhaitais que le processus donné à voir soit le moins fictionnel possible, avec de réels éléments de mise en danger relevant de la performativité (Féral, 2013), tout en ayant le souci d'articuler un va-et-vient entre théorie et pratique dans la présentation des procédés et outils de création sélectionnés. Le registre varie donc entre témoignages réels (relevant plutôt du verbatim repris par sa source), commentaire analytique (c'est-à-dire que certaines de mes observations sont insérées dans les répliques des membres du groupe pour dynamiser les démonstrations) et performativité dans l'exécution des procédés créatifs en direct:

Si l'énoncé performatif accomplit une action réelle [il fait effectivement], son objectif n'est cependant pas toujours atteint. La « valeur de risque », l'« échec » deviennent des caractéristiques constitutives de la performativité et doivent dès lors être considérés comme structurels. (Féral, 2013)

L'intérêt de l'intégration de la performativité et de cette mise en danger exposant le groupe à l'échec d'un procédé ou d'un essai créatif en direct réside justement dans cette prise de risque. Le public est alors invité à devenir témoin d'un processus qui est bien réel, lui, même si l'œuvre artistique à construire est un prétexte fictionnel.

Il m'est également apparu pertinent, puisque la fiction avait sa place dans l'écriture de la conférence-démonstration, d'insérer des moments plus légers, exagérant par exemple les conflits ou les obstacles rencontrés, ce qui a mené vers un jeu comique reposant sur des ressorts dramaturgiques plus réalistes dans leur esthétique. Ces moments plus ludiques permettaient aussi au public de souffler entre les divers

concepts présentés. Ainsi, on peut dire que beaucoup de versatilité a été demandée aux performeur·euse·s, qui se sont prêté·e·s au jeu, toujours avec enthousiasme.

3.3.4 La réception du public

Une fois les trois (re)présentations terminées, j'ai été à même de réaliser à quel point la mise en scène d'un processus de création suscite l'intérêt et la curiosité du public, grâce aux rencontres et discussions en clôture des représentations. Cette expérience constitue donc une véritable découverte pour moi, qui avais été touchée et stimulée par les *Work Demonstrations* que j'avais vus à l'Odin Teatret, mais qui me suis approprié cette forme en prenant de nombreuses libertés. Bien que ce type de présentation, sans doute au même titre qu'une communication traditionnelle, oblige à passer rapidement sur plusieurs notions complexes, et même à éviter de présenter certains facteurs qui exigeraient trop de nuances, il a au moins l'avantage de permettre une vulgarisation plus humaine. Présentant l'expérimentation des concepts étudiés comme autant d'étapes d'un parcours commun de figures auxquelles on s'identifie, la représentation retient l'attention de son public d'une manière bien à elle.

Le public réagit, rit et demeure attentif. Au terme de la représentation, les questions posées lors des échanges avec l'équipe sont précédées par des témoignages d'appréciation qualitative communiqués verbalement par chaque membre du groupe. Ainsi, on insiste sur l'expérience et la pertinence du laboratoire dans le parcours de chaque artiste participant·e·s. Les interrogations du public portent d'abord sur les résultats possibles d'une démarche semblable à ce qui a été présenté, ou sur les créations précédentes du Théâtre de l'Odyssée. Puis, on nous pose souvent la question de la possibilité de transférer à d'autres sphères certains des outils présentés: il est question d'autogestion dans le milieu de travail, d'études terrain en sociologie, de dynamiques de groupe dans les milieux militants, ou encore carrément de

l'écriture textuelle d'une pièce de théâtre. Bref, les spectateur·trice·s semblent inspiré·e·s à poursuivre les réflexions.

3.4 – Réflexions critiques

Sur le plan de la composition du groupe, il est heureux que le groupe ait tenu dans sa constitution initiale jusqu'au terme des six mois de laboratoire (bien qu'il y ait eu deux départs entre la fin du laboratoire et la présentation de la conférence-démonstration). J'avais sélectionné un groupe de huit personnes, en prévoyant deux désistements en cours de route. Comme ces départs sont survenus après la tenue des rencontres de travail, le laboratoire comme tel s'est donc déroulé auprès d'un groupe plus fourni que prévu. Par contre, le fait de demeurer plus nombreux·ses nous a mené·e·s à devoir gérer une plus grande quantité de points de vue, et je crois que ça explique en partie que les discussions aient demandé plus de temps que je l'avais prévu dans les rencontres de création. Les procédés tirés de l'anthropologie théâtrale ont été davantage mis en pratique par certain·e·s que par d'autres, mais tout le monde réussissait à faire des liens avec leurs univers personnels et leurs points de départ. Par contre, les individus qui composaient ce groupe n'étaient peut-être pas tous et toutes personnellement dans les meilleures dispositions pour entreprendre ce genre de projet. J'ai réalisé à quel point il faut être prêt·e à se remettre en question, à travailler sur ses comportements, sur ses insécurités, bref, à accepter de se rendre vulnérable à travers le processus pour pleinement intégrer les stratégies d'autogestion.

La problématique à la source des expérimentations de recherche-crédation ne concernait pas une évaluation de l'efficacité, de la facilité ou des résultats de la création collective. La recherche portait plutôt sur les stratégies à mettre en place pour la faire fonctionner malgré ses écueils et difficultés. Le projet s'ancrait donc dans une posture idéologique où ce désir fait partie intégrante de la démarche. Il faut donc que le désir soit présent dès le départ, chez tout le monde. Néanmoins, même

ceux et celles dont les convictions politiques étaient le moins ancrées dans les valeurs collectives se sont entièrement prêtés au jeu, même si les autres étaient plus engagés dans la recherche de solutions.

De manière générale, la dynamique était vivante et engagée. Nous avons réussi à mettre en place des stratégies pour entendre tout le monde, tout en créant des lignes d'actions concrètes. De plus, même si nous avons été un peu plus souvent dans la discussion que ce qui était espéré, ces espaces de dialogue se sont révélés nécessaires la plupart du temps, pour désamorcer des incompréhensions ou évacuer les dysfonctionnements.

Somme toute, ce laboratoire de création m'aura non seulement permis de mieux comprendre et modéliser des outils et stratégies de création avec lesquels j'étais intuitivement familière, mais aussi d'expérimenter une dramaturgie particulière (celle du récit de création) et une forme de représentation nouvelle pour moi, qui me semble particulièrement touchante et inspirante.

CONCLUSION

Ce projet de recherche-création portait sur le processus de création dans un contexte collectif et interartistique, plus précisément à la rencontre de deux traditions: celle de la présence anthropologique et celle des collectifs du Jeune Th atre du Québec. Les motivations à la source de cette démarche académique et du laboratoire qui en est n  étaient les préoccupations ayant émergé au sein du Th atre de l'Odyssee après ses premières années d'existence. Il s'agissait de mieux comprendre et modéliser la pratique qui s'était construite dans le collectif, de mettre en dialogue les inspirations aux origines de sa démarche, et de tester certaines stratégies déjà mises en place ou d'en inventer de nouvelles. Dans le cadre de cette recherche, il a d'abord fallu identifier les principes idéologiques et procédés créatifs inhérents à ces deux traditions, ainsi que ceux présents au Th atre de l'Odyssee, pour ensuite relever des éléments à explorer en vue du laboratoire pratique qui constituerait le terrain de recherche-création. Les deux premiers chapitres ont respectivement été consacrés à la tradition de la présence anthropologique et aux modes de gestion collective dans ce but. Ensuite, une analyse autoethnographique et autopo t ique sur le déroulement de ce laboratoire de création collective, réalisé afin de mettre en pratique les outils et procédés identifiés en amont, constituait le cœur du troisième chapitre.

En passant en revue tout le processus de ce mémoire-création, plusieurs questions me viennent en tête. Bien entendu, l'enjeu logistique (fréquence des rencontres, concentration des séances de travail, etc.) appar it comme une interrogation évidente, et si le laboratoire était à refaire, je tenterais sans hésiter une forme de laboratoires dont la fréquence des rencontres est plus intensive, concentrée sur quelques semaines. Je me questionne aussi à savoir si j'aurais dû sélectionner les artistes participant-e-s

en tenant compte de leurs convictions politiques, ou du moins, si je n'aurais pas dû leur proposer au préalable une formation participative sur les principes de la gestion collective. Il aurait peut-être aussi été pertinent de présenter la tradition de la présence anthropologique en amont des rencontres, plutôt que de laisser le groupe découvrir un procédé à la fois, pour donner une vue d'ensemble du cadre de pratique dans lequel entraient les membres du collectif temporaire.

Ces questionnements sur la formation m'amènent aussi à interroger les formations professionnelles en arts vivants au Québec, sachant qu'elles ne préparent pas les artistes pour une grande diversité de pratiques artistiques. Serait-il utile de repenser le paysage pédagogique des arts de la scène pour y inclure un plus grand éventail de directions, par exemple en offrant des notions de base sur l'interartialité, l'anthropologie théâtrale, la création collective, la politique, la philosophie, et autres sujets névralgiques lors du développement de la parole artistique ? Ou du moins, pourrait-on accorder une plus grande place à la remise en question des valeurs d'efficacité, de productivité, de rationalité, et de logique discursive, valeurs qui dominent nos sociétés actuelles, et par conséquent, qu'on en soit ou non conscient·e·s, nos programmes de formation et pratiques scéniques ? Dans le même ordre d'idées, pourrait-il être utile de partager une synthèse de la présente recherche sous une forme moins rigoureuse et académique, par exemple celle d'outils pédagogiques ?

Néanmoins, il m'apparaît difficile de justifier une application universelle des principes de la création collective à chaque étape de la création scénique. Il est possible que l'expérience du laboratoire nous révèle simplement qu'il s'agit d'une question de temps et que l'autogestion, en art comme en politique, demande des délais plus grands pour arriver à réaliser un projet. Pourtant, j'ai l'intuition (qu'il faudrait vérifier) que la production exige un retour aux modes de fonctionnement plus conventionnels, du moins en partie. C'est d'ailleurs ce que le groupe avait naturellement amorcé, à la fin du processus, lors du travail de détail et

d'interprétation, en proposant un leadership tournant, ou chaque répétition serait dirigée par une personne différente en fonction de l'expertise dont le travail avait besoin. L'autogestion semble un choix tout à fait valable pour la conceptualisation d'une œuvre, l'imagination d'une forme, et de manière générale pour tout ce qui relève de la concrétisation d'idées. Pourtant, les exigences de qualité relatives à la production d'un objet scénique fini requièrent une certaine expertise technique, d'une part, pour tout ce qui ne relève pas du concept, mais plutôt de la réalisation. D'autre part, une absence de débat sur les détails, qui ne relèvent pas du concept, mais plutôt de la réalisation. Je résumerais donc ainsi mon hypothèse: serait-il possible que les outils de l'autogestion soient mieux adaptés au travail du « pourquoi » qu'à celui du « comment » ? La distinction est floue, en écriture de plateau, puisque tout s'écrit en même temps, mais il est arrivé un moment clair pour nous (après avoir filé la « première lecture de plateau » du tableau scénique), où on touchait à la limite du travail conceptuel, et où on entrait dans la phase du travail interprétatif. Peut-être la limite de l'autogestion pure se trouvait-elle à cette frontière.

Surtout, je m'interroge sur la véritable nature de l'œuvre de ce mémoire-crétion: s'agit-il du laboratoire en lui-même, du *Berceau des âges*, qui en a émergé, ou plutôt de la conférence-démonstration... ou alors toutes ces réponses ? On sait que le processus de la création d'une œuvre peut constituer en lui-même un sujet d'étude au même titre que l'œuvre elle-même. Peut-il constituer un objet artistique à lui seul, à la manière d'un théâtre documentaire performatif abordant des thématiques politiques, poétiques et philosophiques sous la forme d'un récit de création ? J'ose proposer qu'on le considère comme tel.

Bien que mes principaux objectifs de recherche-crétion aient été atteints, le projet présente tout de même certaines limites. Évidemment, il ne s'agit pas d'une étude permettant de dégager de grands principes universels, mais plutôt des réflexions spécifiques à un groupe mettant à l'épreuve certains outils procédés de création. On

ne peut qu'espérer que ce qui a été pertinent pour lui sera utile à d'autres. L'expérience a donné lieu à quelques accrocs relevant de la santé psychologique (anxiété, historiques personnels) avec lesquels je n'étais pas préparée à composer. Étant donné l'ouverture et la vulnérabilité que le contexte demandait aux participant·e·s lors de nombreuses remises en question très confrontantes, parce que directement liées à des enjeux artistiques profondément ancrés dans l'identité des membres du groupe, je réalise que j'aurais pu bénéficier de ressources externes dans la gestion du groupe. Puisque mon objet d'étude était le travail du groupe, et non les individus membres du groupe, l'École supérieure de théâtre n'a pas exigé que j'obtienne une certification éthique pour la réalisation du projet et je ne mets pas cette décision en question. Cependant, sans que le laboratoire ne se conforme à une procédure spécifique au travail avec des humains, j'en viens à penser que j'aurais peut-être été mieux équipée si j'avais eu un soutien externe pour faire face à certains enjeux. Par exemple, si une personne-ressource externe avait pu éclairer le déroulement du laboratoire par des conseils psychosociaux, j'aurais peut-être réussi à mieux définir les limites de mon rôle à cet égard, ainsi qu'à mieux réagir à des épisodes qui, bien que sans lien direct avec le processus de création, se manifestent sans doute plus facilement lorsqu'un lien de confiance et une communication ouverte sont privilégié·e·s.

Somme toute, cette recherche-crédation pourrait avoir plusieurs retombées positives dans différents domaines. D'une part, il est permis d'espérer que le domaine des arts vivants pourra bénéficier de l'identification et de la mise à l'épreuve de tous ces outils et procédés créatifs, que ce soit dans un cadre académique, pour explorer certaines des pistes de recherches complémentaires, dans un cadre pédagogique, pour enrichir un programme de formation, ou encore dans le cadre de créations. Si des groupes d'artistes ont envie de se lancer dans l'exploration de ces riches traditions, ou encore de tenter de s'approprier les stratégies mises en place au Théâtre de l'Odysée, il y aura déjà une boîte à outils pour les aider à démarrer. D'autre part, le projet a

généralisé des solutions créatives à des problématiques de travail collectives qui pourraient s'avérer utiles dans d'autres domaines. Déjà, quelques groupes politiques ainsi que le comité de gestion d'une revue se sont inspirés de la modélisation des sphères d'activités et du schéma de l'engagement des membres. On peut donc imaginer que certaines stratégies pourraient être adaptées dans différents contextes de groupes créatifs de toutes sortes. Chose certaine, le Théâtre de l'Odyssée pourra grandement bénéficier de ce projet de recherche-crédation, qui a permis une meilleure compréhension de sa démarche passée et présente, ainsi que de ses stratégies de gestion collective et processus de création. Il sera maintenant plus aisé de réajuster, réorienter la pratique du collectif en fonction des pistes de réflexions esquissées et des nouveaux outils créés pour pallier certaines problématiques. Reste à voir si le groupe de création réussira à construire une pratique assez solide pour s'assurer une pérennité, et si c'est ce qu'il souhaite. Eugenio Barba nous dit que les troupes de création meurent généralement après sept ans. Au lendemain de notre huitième anniversaire, nous pouvons dire que notre pratique est à tout le moins grandement enrichie, et que la troupe dispose à présent de nombreux outils de résistance. Peut-être en viendra-t-elle même avec le temps à construire sa propre tradition.

ANNEXE A

TEXTE INTÉGRAL DE LA CONFÉRENCE-DÉMONSTRATION

**SUR LES TRACES D'UNE ODYSSEE COLLECTIVE
PROCÉDÉS ET OUTILS D'UNE CRÉATION INTERARTISTIQUE EN
AUTOGESTION**

Notes

Les encadrés au fil du texte indiquent que le texte que cet encadré contient sera projeté sur le mur du fond à ce moment de la conférence-démonstration.

À la fin du texte de la conférence-démonstration, j'ai aménagé un espace de bilan semi-dirigé afin que les membres puissent exprimer dans leurs mots actuels des commentaires que j'avais pris en note au moment de leurs suivis mensuels. Ce sont ces notes qui se trouvent à la place de leurs répliques, inscrites en italique.

PERSONNAGES / MEMBRES DU COLLECTIF

- | | |
|-------------------------------------|--------------------------------|
| GENEVIÈVE
JEAN-PATRICK
AUDREY | } Théâtre de l'Odyssee |
| ROXANNE | } Collaboratrice occasionnelle |
| KIM
ANGLESH
JANNE | } Premières collaborations |

Les membres du groupe s'échauffent à cour. Geneviève se tient à côté d'un rouet à jardin, avec des tresses de laine brute de plusieurs couleurs.

PARTIE I : INTRODUCTION

Je m'appelle Geneviève Boileau. J'aime beaucoup les voyages. Pour moi, les voyages, c'est un peu comme la vie qui me met au défi, qui me dit « pas game ». J'ai voyagé pour compléter ma formation en théâtre, j'ai voyagé à travers les écrits d'autour.e.s qui m'ont fait découvrir l'anthropologie théâtrale, et ce soir, je vous invite à voyager avec moi, ainsi qu'avec mes collègues, au cœur d'un processus de création collective interartistique.

En revenant à Montréal, après avoir terminé ma formation, j'ai fondé un collectif, le Théâtre de l'Odyssee. Depuis six ans, avec mes camarades, je cherche à articuler des

méthodes de création qui relèvent de l'auto-gestion. Le groupe cherche aussi à mettre en place des structures de dialogue entre les disciplines artistiques, avec une curiosité particulière pour l'anthropologie théâtrale, cette discipline qui étudie les comportements de l'humain en situation de performance scénique à travers les cultures et les époques.

Cette discipline étudie l'homme (sic) en situation de représentation : les comportements, les attitudes, les postures de l'acteur pendant son jeu. Certaines traditions théâtrales, celles qui utilisent la codification du jeu, ont bâti une véritable culture de la présence scénique du comédien et cette culture, qui est complexe, a deux faces : la face technique du jeu corporel — et de son apprentissage — et la face du mental — et de son imaginaire — qui se manifestent dans la représentation autrement que dans la vie quotidienne.

(Nicolas Savarese, dans une entrevue avec Josette Féral, 1993)

J'ai donc cherché à approfondir ma compréhension de cette discipline dans une pratique artistique. C'est comme ça que mes voyages littéraires m'ont amenée vers Antonin Artaud, Jerzy Grotowski et Eugenio Barba.

Dans leurs écrits, comme dans leurs pratiques respectives, ces trois artistes sur la possibilité d'un langage scénique qui transcende les cultures ou les époques. À travers l'axe de l'anthropologie théâtrale, j'ai été à même de tracer un certain lien de filiation entre ces trois chercheurs-praticiens qui met en lumière une tradition de méthodes qui m'intéressent particulièrement. Dans cette recherche-crédation, je me suis proposée de nommer cette filiation « tradition de la présence anthropologique » et d'en relever les procédés et techniques que j'avais envie d'expérimenter. Avec le temps, un glissement s'est opéré dans mes questionnements, et je me suis intéressée de plus près aux dynamiques de groupe.

À cet égard, je me suis demandé si les stratégies et méthodes de travail collectif que le Théâtre de l'Odyssee avait mises en place étaient pertinentes pour d'autres artistes que nous, et comment elles pouvaient être améliorées ou complétées.

Pour ce faire, j'ai rencontré plusieurs artistes issu.e.s de différentes disciplines (comme le théâtre, certes, mais aussi la danse, la musique, la performance, l'écriture, les arts visuels, etc.) qui se reconnaissent un intérêt commun ou une curiosité pour trois choses :

l'anthropologie théâtrale, la création collective et l'interartialité. Je leur ai dit « *pas game* ». Ils et elles se sont prêtés au jeu.

On a donc travaillé ensemble pendant six mois, une fois par semaine, avec comme prétexte pour se rencontrer la création d'une courte forme ensemble. Au terme de ce laboratoire, on se retrouve aujourd'hui devant vous pour vous présenter les outils de création que nous avons expérimentés. On va même les mettre en pratique, ici et maintenant, pour vous emmener avec nous dans un processus de création collective interartistique concentré en une heure. Êtes-vous *game*?

PARTIE 2 : CONSTITUER LE COLLECTIF

Premier tableau – formation du groupe

(*Filage sur roues*) La première étape, c'est le tri d'une toison, puis la préparation de la laine, cardage ou peignage.

Il faut donc constituer un nouveau groupe de création. Je trouve important que les membres du Théâtre de l'Odyssée (Jean-Patrick, Audrey et moi-même) soient en minorité par rapport aux autres (Anglesh, Janne, Kim et Roxanne), qui ne font pas partie de la troupe d'origine, cela pour éviter que notre façon de voir le travail ne constitue une culture dominante. Cette exigence demande de constantes remises en question. Mais on est *game*.

Deuxième tableau – training

Le HO
Procédé emprunté au collectif Momentum.
Au début de chaque rencontre, dans un ordre organique, chaque membre du groupe nomme son état du moment. Personne ne peut interrompre un.e collègue avant la fin de son intervention. Quand une personne a terminé, elle le signale en disant : *HO*. Cet outil permet de déposer et de communiquer au groupe, sans discussion ni débat, l'état avec lequel on travaille aujourd'hui.

En cercle, au centre du plateau, le groupe procède au '*HO*' en appliquant la suggestion de Kim : un ou deux mots par personne.

Dès le départ, je propose aux participant.e.s d'adopter un entraînement commun, pour développer nos habiletés physiques et notre créativité, mais aussi pour établir un certain niveau d'auto-discipline. Pour Barba, le training physique permet au groupe de trouver une liberté dans la contrainte. Comme c'est le cas dans le Kathakali indien, Barba considère le training comme un accès, par l'auto-discipline, à une sagesse du corps et de l'esprit qui transcende les époques.

La question se pose donc dès le début : quelle sera la fonction de cet entraînement pour le groupe? La réponse ne sera jamais figée ou catégorique. Notre rapport au training étant en constante évolution, on continuera de s'interroger à ce sujet jusqu'au bout. Le training physique tel que je l'ai proposé au groupe est directement tiré de ce que j'ai nommé dans mes recherches « tradition de la présence anthropologique ».

Une grande partie de cette pensée, dont les influences sont certes très variées, vient d'une rencontre déterminante avec les formes théâtrales asiatiques, d'abord chez Artaud, mais aussi chez Grotowski, Barba, et d'autres. Ainsi, cette rencontre transculturelle ouvrait (à nouveau) la porte à un théâtre interartistique, où le travail du corps prend une grande importance. Le training physique se retrouve donc dans un grand nombre de pratiques scéniques de l'Asie, ainsi que chez les trois théoriciens-praticiens étudiés.

...the early encounters of Brecht and Artaud with Beijing opera and Balinese performance in Europe were fleeting, surface encounters which may have stimulated their own theater practice and led to the crystallization of some of their concepts ...
Grotowski, Barba, Brook and Schechner all traveled extensively throughout Asia, and reformulated their approaches to production and training in part through these intercultural experiences
-Phillip B. Zarrilli, 2005.

ANGLESH : Nous accordons donc une place importante au training dès la première rencontre. Chaque semaine, la première heure est consacrée à un entraînement commun qui favorise l'écoute, la créativité, le contrôle physique et vocal, ainsi qu'un vocabulaire commun. Si on ne fait pas de training avant une séance de travail, on voit vraiment la différence. Ça unit tout le monde, ça permet une concentration et un lâcher-prise qui se ressentent après dans le travail.

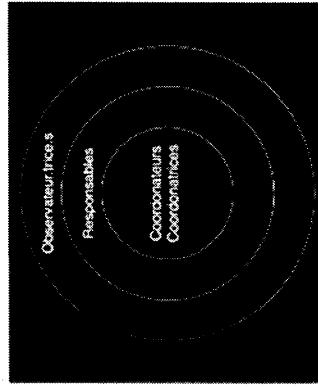
Trois exercices : Di-ta-ta-ta / Déséquilibre / Trajets. Description de chaque exercice au mur.

Di-Ta-Ta-Ta : Tiré du Kathakali indien. Le groupe enchaîne quatre pas, en scandant un compte à quatre syllabes. La rythmique des pas accélère, mais pas les comptes. Travail sur la posture et le mouvement, la force des abdominaux et des fessiers, la coordination, la concentration et la cohésion.

Déséquilibre : Tiré de l'Odin Teatret (Eugenio Barba). Il s'agit d'une recherche physique qui consiste à mettre son corps en constant état de déséquilibre. Juste avant la chute. On cherche la sensation de « panique » ou d'instabilité juste avant de tomber, puis on se rattrape à la dernière seconde, pour se lancer dans une autre direction. Le regard (l'intention) et le corps ont deux directions opposées. Un contrôle dans le lâcher-prise.

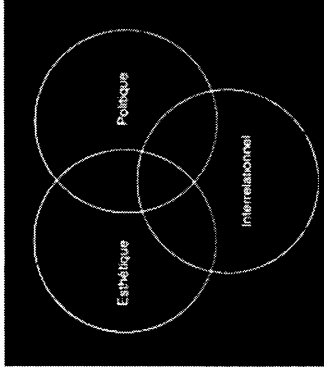
Trajets : Exercice proposé par Anglesh aux membres du groupe. Dans un premier temps, une marche en groupe avec des arrêts, des changements de rythmes et de niveaux, en écoute. Puis, deux par deux, des trajectoires improvisées qui reprennent le principe, dans une synchronisation organique du rythme, des arrêts, et de la qualité de mouvement.

JEAN-PATRICK : On présente quand même les bases de la structure de notre collectif. (Le diagramme est projeté sur le mur du fond) Pour nous, la pratique collective interartistique qui nous unit se décline en trois enjeux, et en trois niveaux d'engagement.



AUREY : Les trois niveaux d'engagement divisent les membres en observateur.trice.s, responsables et coordonnateur.trice.s. Quand une nouvelle personne se joint au collectif elle commence par être observatrice, puis avec le temps, idéalement, elle finit par intégrer la codirection.

Les trois enjeux de notre structure : Esthétique, Politique et Interrelationnel, regroupent les éléments qui nous tiennent le plus à cœur dans le travail en collectif. Parfois, certains éléments de notre pratique se situent à la rencontre de deux des enjeux. Bien souvent, l'œuvre se situe au centre, à la rencontre des trois enjeux.



Cette modélisation m'a aidée à comprendre ce que je cherchais à faire et pourquoi. Je trouve donc important de l'introduire dès le début.

Par exemple, un élément qui m'apparaît fondamental dans la pratique que je proposais au groupe, c'est le travail par improvisation.

Troisième tableau — Improvisations

(Filage sur roues) Parfois il faut lancer la roue à la main, pour lui donner un peu de vitesse. Quand on commence, il vaut mieux se donner une heure de temps pour apprendre à appuyer régulièrement sur la pédale, sans lâcher, parce qu'au début on passe encore trop de temps à penser à son pied. Et il faut vraiment le faire automatiquement pour donner son attention à la laine.

On le sait, dans la plupart des structures de travail des troupes de création collective du Québec (ou, comme Christian Dutil les nomme, les troupes du Jeune Théâtre), l'improvisation fait partie du processus de création. On pourrait dire, comme Lorraine Hébert, que ça constitue une part assurée de création dans le processus d'écriture de plateau.

...l'improvisation est liée au principe même de la création collective. C'est d'abord par elle que l'acteur cesse d'être un simple interprète. Qu'elle soit utilisée comme moyen ou envisagée comme fin, l'improvisation non verbale et verbale à partir d'un canevas, d'un texte, d'une idée ou d'un fait d'actualité, constitue pour l'acteur une part assurée de création et un mode d'intervention important dans l'élaboration du spectacle.
- Lorraine Hébert, 1977

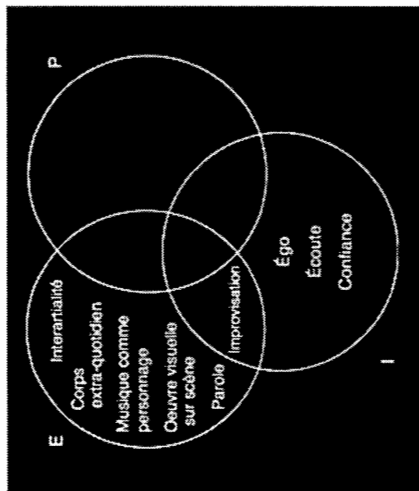
Première rencontre dans le local de répétition. Les membres du groupe n'ont pas l'habitude de travailler ensemble. Je leur propose une première improvisation collective sur le thème des

du travail sur le corps extra-quotidien, de la musique comme « personnage », de l'œuvre visuelle sur scène, etc.

Intertialité
Parole
Corps extra-quotidien
Musique comme personnage
Œuvre visuelle sur scène
(dans le cercle Esthétique)

Ce qui fait qu'en fin de compte, le travail d'improvisation relèverait d'une intersectornalité entre les enjeux Interrelationnel et Esthétique sur le diagramme.

IMPROVISATION
(entre les cercles Interrelationnel et Esthétique)



Là où j'ai remarqué que le politique occupait une grande importance dans le travail du groupe, c'est quand le moment d'organiser le travail de création et les laboratoires. C'est à ce moment qu'un outil très important entre en jeu : Le « Poncho Focus ».

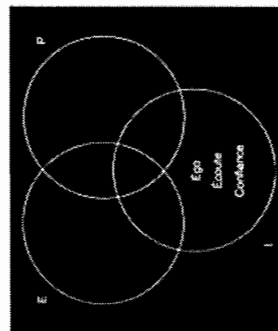
rencontres. On se donne plusieurs règles du jeu, en ce qui concerne les entrées, le développement, la parole, l'écriture, etc.

À ce stade-là, le but est vraiment de développer un vocabulaire esthétique commun, apprendre à connaître l'énergie de chaque personne, et non pas de proposer des matériaux pour une création en tant que telle.

KIM : L'univers artistique, c'est très personnel, intime. Oser montrer cette partie de soi à d'autres, sans la peur d'être jugé.e, incompris.e, enlever les « couches protectrices », si on veut, ça demande une grande confiance en soi, et en l'autre. Après, accueillir et dialoguer avec l'univers artistique d'une autre personne, même quand il semble contradictoire au sien, c'est un autre grand travail de confiance...

On pourrait dire que ce travail d'improvisation s'inscrit dans le cercle de l'enjeu interrelationnel, dans le sens où on aborde la question de l'égo, de l'écoute, mais aussi de la confiance. L'esprit de groupe prend forme à travers ces moments où tout le monde apprend à se connaître.

Égo
Écoute
Confiance
JANNE : Il y a vraiment un rapport d'entraide qui se construit. Au lieu de stresser avec le résultat, j'arrive tranquillement à faire ça pour moi. Je développe des liens avec les autres. Certaines personnes m'inspirent des projets hors du collectif, d'autres ont un effet structurant ou rassurant sur mon état. D'autres encore m'inspirent et stimulent mon imaginaire. Je m'épanouis et m'affirme de plus en plus à travers l'expérience. Je suis fière de



moi et contente d'avoir été recrutée.

En même temps, l'improvisation s'apparente aussi au cercle correspondant à l'enjeu esthétique, parce qu'elle emmène aussi les notions d'intertialité, de la parole questionnée,

PARTIE 3 : TRAVAIL DE CRÉATION

Quatrième tabeau — poncho focus

Le « Poncho Focus » est un outil qui vient du Théâtre de l'Odyssée. Il tient son nom de circonstances plutôt absurdes, un peu pour les mêmes raisons qui ont donné son nom au « cadavre exquis » du mouvement Dada. L'objectif est d'établir une base de création, un point de départ commun, en demandant aux participants d'opérer un va-et-vient entre le Seul et le Ensemble. Tout d'abord, on énumère une bonne quantité de catégories de points de départ possibles sur une grille.

Contaminé	Rapport au public	Coeur	Sens (S)	Événement
Jeu	Espace	Rythmes	Technologie	Temps
Objet	Musique	Partie du corps	Personnage	Action
Question	État	Mouvements	Texte	Image
Symbole	Sens	Œuvre	Souvenir	Créature

JANNE : Un point de départ, ça peut être un texte (comme c'est souvent le cas au théâtre), mais aussi une thématique, un objet, une partie du corps, un rythme, une action, une mélodie, et ainsi de suite.

Pour la présente démonstration nous nous limitons aujourd'hui à 5 catégories :

Objet	Musique	Personnage	Action
-------	---------	------------	--------

Dans un premier temps, tout le monde s'isole pour remplir la grille, c'est-à-dire nommer un personnage, une action, une musique, et ainsi de suite, à partir desquels il ou elle aimerait travailler.

AUDREY : C'est une manière de s'interroger sur ce qui nous habite, ce qui nous préoccupe, ce qui s'inscrit dans notre démarche artistique individuelle à ce moment.

(*Filage sur rouet*) On commence par attacher une ficelle sur la bobine pour que la fibre prenne. Il faut que la laine passe par plusieurs crochets, puis par le trou au bout, pour finalement arriver aux mains.

Une fois que chaque membre a pris connaissance des mots des autres, on s'isole à nouveau. C'est le moment de choisir un seul point de départ, essentiel pour nous. Le seul qu'on ne pourrait pas mettre de côté, et que les autres vont devoir accepter dans le travail.

ANGELSH : Quand vient le temps de définir une parole artistique en groupe, on remarque qu'il faut savoir faire des compromis, mais surtout, il faut savoir identifier et affirmer les éléments qui nous apparaissent nécessaires.

Chaque membre énonce son point de départ

Dans un dernier moment d'isolement, on tente de mettre ensemble les points de départ qui définiront la création, du moins au début. Même si ces points de départ ne semblent pas avoir de liens logiques, sur le plan d'une dramaturgie linéaire, ils peuvent être mis côte-à-côte par ce que l'Odin Teatret nomme une logique onirique, c'est-à-dire une logique par associations.

Forcément, un tel procédé de départ développera une esthétique de création plutôt hétérogène, par superpositions organiques, avec sans doute peu de linéarité, un peu comme la structure d'un rêve.

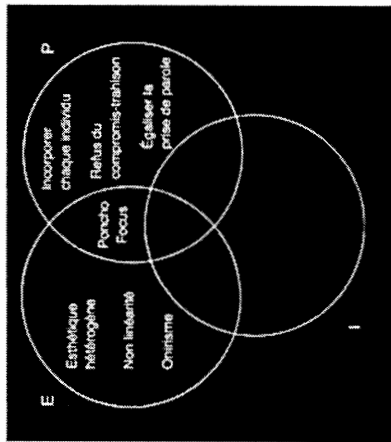
*Esthétique hétérogène
≠ linéarité
Onirisme*

C'est une manière assez fiable d'incorporer l'univers de chacun.e, en évitant que des décisions de départ soient prises par les plus volubiles, et que d'autres ne puissent se prononcer. C'est aussi important (et sain pour la dynamique de groupe) de refuser le compromis et de s'affirmer en ce qui concerne les aspects essentiels, non-négociables de sa parole artistique, de temps en temps. En même temps, il est nécessaire de savoir identifier du même souffle ce qui n'est pas essentiel. Comme le disait William Faulkner, « you must kill your darlings ».

*Incorporer chaque individu
Égaliser la prise de parole
Refus du compromis-trahison*

Cette alternance entre les moments seule et les moments ensemble m'apparaît comme une manière de s'assurer de garder en tête une double nécessité : rester pleinement soi-même, et être pleinement engagé dans le groupe.

Ainsi, il me semble que cette méthode, en plus de proposer une gestion du rapport des pouvoirs décisionnels, ou appelons-les politiques, impose une certaine esthétique. Nous placerons donc le « Poncho Focus » à la rencontre des sphères Esthétique et Politique.



Discussions : Le groupe donne un nom provisoire au travail en cours.

Cinquième tableau — laboratoires individuels

Chacun des éléments dits « essentiels » sera la base d'un laboratoire individuel conçu et animé par la personne à qui l'élément appartient. Aujourd'hui, nous ne vous montrerons que l'un de ces laboratoires en accéléré. Disons par exemple que nous travaillerons autour du point de départ conservé par Jean-Patrick : *Survivre*. Jean-Patrick devra préparer son laboratoire individuel en se posant d'abord trois questions :

1. Pourquoi ce point de départ est-il crucial pour toi?

JEAN-PATRICK : La survie évoque pour moi un état d'urgence, dans lequel je me sens vivre depuis un moment. Dans ma vie, mes obligations, ma santé, le rythme du monde qui m'entoure, etc. Il me semble que je survis au lieu de vivre.

2. Quelle est la question que tu te poses en lien avec ce point de départ? Que tu aimerais explorer?

JEAN-PATRICK : Je me demande comment cet état de survie peut être exprimé à son appogée dans le corps, les mots et la musique, dans une interrelation des médiums.

3. Qu'est-ce que tu aimerais faire pour y répondre? Avec quoi devrait-on ressortir de cette rencontre?

JEAN-PATRICK : Je veux trouver des images de peintures mythiques qui évoquent cet état de survie pour moi. Je vais m'en servir pour inspirer des partitions corporelles qui pourront inspirer à leur tour des mots et de la musique.

Jean-Patrick doit aussi choisir un procédé issu de la « tradition d'une présence anthropologique » qui se prête à la recherche énoncée par le participant.e. Pour cette expérience, il a choisi de travailler avec *l'intégration de l'image dans le corps*.

Une fois que ces bases ont été définies, on prépare le laboratoire en cinq étapes qui serviront de balises.

1- Présentation du laboratoire

JEAN-PATRICK : Je voudrais explorer l'état de survie. On va travailler avec des images de peintures mythiques pour les intégrer dans les corps. C'est un procédé que les acteurs de l'Odin Teatret utilisent car les corps dans ces tableaux sont ceux de personnages divins ou légendaires, donc portés au paroxysme de leur expansion. L'idée n'est pas de se mettre dans un état de survie à proprement parler, mais de le représenter de manière stylisée et codifiée.

2- Un échauffement qui permettra au groupe d'intégrer l'énergie, l'état propice à l'expérimentation à venir. *Les participantes exécutent l'échauffement*. Dans ce cas précis, l'échauffement consiste en un exercice de contraste, deux par deux, en essayant d'intégrer dans la corps la proposition du de la partenaire, pour ensuite proposer un contraste. Le but est de prendre conscience du dessin que l'on trace dans l'espace et de préparer le corps au rapport entre observation et modelage physique.

3- L'énonciation des consignes.

JEAN-PATRICK : J'ai rassemblé une vingtaine d'images qui évoquent pour moi un état de survie. Choisissez-en trois.



Après vous être familiarisé.e.s avec vos trois images, en intégrant dans le corps les positions des personnages, il faut maintenant les mettre dans l'ordre de votre choix, puis imaginer des transitions entre chacune des positions.

4- L'exploration en fonction des consignes

L'exploration prend place sur le plateau à Cour.

JEAN-PATRICK : On va maintenant présenter les enchaînements des partitions corporelles de la survie. Pendant les présentations, une personne écrit et une autre joue de la musique.

Les participant.e.s présentent leurs enchaînements

5- La reprise, sous la forme d'une présentation tour à tour, ou simplement d'une répétition de groupe, dudit matériau à conserver, s'il y a lieu.

Lecture des textes composés pendant l'exercice et superposition sur une partition corporelle.

On discute brièvement du travail accompli, des impressions du moment, mais on se fie aussi à la captation vidéo du laboratoire pour la suite'

On reprend ainsi le travail jusqu'à ce que chaque personne ait organisé sa propre séance de création. Cette forme de leadership tournant sert un peu à la manière d'un « bâton de parole » pratique. Cette fonction occupe une place centrale pour les théoriciens.nes de la sociocratie, telle que la présente (Eindhoven, 1998)

La sociocratie est une approche qui mobilise l'intelligence collective de tous les membres d'une organisation et assure une prise de décision sans objection garantissant une efficacité optimale

Cette approche a comme objectif de permettre à différents types de groupes de fonctionner sans hiérarchie, sans structure de pouvoir centralisée et en mode auto-organisé. La sociocratie se base sur des fondements tels la gestion participative, le consentement, et la valorisation du pouvoir et de la responsabilité de chaque individu au sein d'une communauté. Au Théâtre de l'Odysée, ce genre de théorie de la gestion collective a grandement influencé notre structure de fonctionnement. Les trois niveaux de membres que nous vous avons présentés au début ont vu leurs tâches se définir en fonction de ces théories relevant de l'autogestion. Les laboratoires individuels tels que nous les organisons répondent directement aux impératifs de la sociocratie, surtout à celui de libérer la parole dans le groupe. En effet, ils nous permettent de visiter la « parole » artistique, au sens large, de chaque individu, et même de l'expérimenter de manière pratique dans un climat d'écoute active.

On est en plein dans la sphère esthétique, bien sûr, puisqu'on cherche à créer par ces laboratoires un matériau brut qui pourra être retravaillé, raffiné, ou combiné à un autre par la suite. Souvent, ces rencontres impliquent des contraintes formelles, ou encore un travail d'expression sur le fond d'une thématique ou d'un enjeu. Une chose est sûre, l'objectif est toujours d'avoir créé quelque chose d'intéressant artistiquement au terme de l'exploration.

*Matériau brute
Contraintes formelles
Thématiques et enjeux fondamentaux
Création
(cercle Esthétique)*

La sphère politique, ensuite, s'applique à cet outil, parce qu'il s'agit d'accepter de prendre la responsabilité de la création le temps d'une rencontre. Ainsi, on a la liberté de décider de la direction pour un moment, mais aussi le devoir de s'abandonner au service de l'idée de l'autre. La priorité, pour chacune, doit rester l'œuvre commune. Il ne s'agit donc pas d'être toujours dans une structure nécessairement horizontale, mais de s'assurer que la création finale tiendra compte de la présence et de l'univers de chaque participant.e.

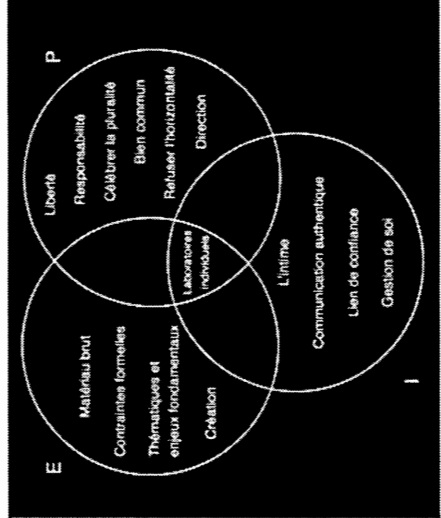
*Responsabilité
Liberté
Direction
Au service du bien commun
Refuser l'horizontalité
Célébrer la pluralité
(cercele politique)*

L'aspect interrelationnel du travail, enfin, est présent ici dans la mesure où on exige vraiment que les participant.e.s entre en relation avec les préoccupations artistiques les plus intimes de l'organisateur.rice, et donc qu'il y ait une véritable communication authentique. Encore une fois, on parle de lien de confiance, mais aussi de gestion de soi, de ses propres insécurités.

*L'intime
Lien de confiance
Communication authentique
Gestion de soi
(cercele interrelationnel)*

Ces laboratoires étant le véritable cœur de ce qui deviendra plus tard l'œuvre commune, on peut remarquer que leur structure prend en considération les trois sphères de la structure schématique.

LABORATOIRES INDIVIDUELS
(au centre des trois cerceles)



On n'a pas encore à éliminer quoi que ce soit, ni à vraiment débattre de la pertinence ou du bien fondé d'une proposition. Pour le moment, on n'est pas dans le jugement, mais dans l'expression libre.
C'est dans la phase décisionnelle que la laine se noue un peu et devient plus difficile à filer.

PARTIE 4 : PHASE DÉCISIONNELLE

On tire un peu la laine et on la fait avancer vers le trou où ça tourne et finalement se fait enrrouler autour de la bobine.

Sixième tableau — les chefs d'orchestre

Les membres du groupe se mettent à écrire sur des post-it de couleur différente les éléments qu'ils souhaitent conserver dans leur discipline.

Dans un groupe tel que celui que nous avons rassemblé, où les participant.e.s sont issu.e.s de différents horizons, de diverses formations disciplinaires, il apparaît important de reconnaître, sans toutefois les hiérarchiser, les expertises de chaque membre. Chacun.e pourra donc agir, en quelque sorte, à titre de chef d'orchestre d'un aspect disciplinaire de la création. Auparavant, au moment de tester cet outil, nous avions déterminé six aspects distincts :

- Texte
- Musique
- Œuvre visuelle
- Espace
- Mouvement
- (- Dramaturgie)

Nous avons réalisé qu'il valait mieux considérer la trame dramaturgique non pas comme un aspect parmi d'autres de la création, mais plutôt comme celui qui rassemble tous les autres. En effet, si une personne est en charge de la dramaturgie, elle est en charge du sens que l'on donne aux matériaux choisis par les autres, ce qui lui donne presque le pouvoir d'un poste de mise en scène. Cherchant à éviter cet écueil, on exécutera cette étape avec cinq aspects disciplinaires.

Schématisation de la trame

Donc en fonction de l'expertise de chaque membre (*chaque membre énonce sa discipline choisie*), on choisit ce qui est intéressant, ce qui vaut la peine d'être poussé plus loin. On dispose ces éléments sur une trame à plusieurs étages, qui deviendra la partition de la création. Ce sera ensuite le travail de chaque « chef d'orchestre » de diriger le retraitail des éléments qu'il ou elle aura sélectionné.

Chefs d'orchestre entre les cercles Politique et Interrelationnel.

JEAN-PATRICK : Ça va bien! On commence à se connaître un peu mieux. La création augure bien, même si, parfois, on a des divergences d'opinion sur la façon de faire de l'art, c'est positif d'apprendre à connaître les autres et leurs positions. Je trouve que ça rend la création plus intéressante et plus riche.

Septième tableau – constitution de la partition

Reste maintenant à fixer une « partition », comme la nomment Artaud, Grotowski et Barba. Cette trame chronologique servira de repère pour permettre un travail précis et organisé, un peu à la manière d'une partition musicale, mais pour tous les médiums présents sur scène (voix, corps, image, etc.).

Barba outlines his understanding of the term « improvisation » as potentially indicating three different procedures : 'the creation of actor's material', improvisation as 'variation' (...) and improvisation as 'individualisation' – the subtle difference that may occur within the process of repetition of a fixed score, akin to the process of a musician.
- *Diaska Radostavjević, 2013*

Au moment de faire ce travail d'harmonisation, les idées sont nombreuses et désorganisées, il y a une grande quantité de propositions à prendre en compte... C'est un peu le chaos. Comme cette étape du travail peut se révéler plutôt cacophonique, je propose au groupe de faire un exercice en silence.

Suivant les mêmes règles que lors d'une improvisation, une personne à la fois, en écoute et en réaction, peut aller placer, déplacer, éliminer, ou grouper des éléments sur la trame globale au sol.

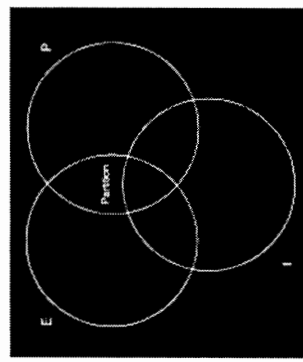
JANNE : Personne n'est limité à sa propre trame, et tout est permis. On peut même décider de ramener une proposition qui avait été éliminée. La seule règle d'or est de prioriser l'œuvre commune, en réfléchissant à la cohérence du tout.

Le succès de l'opération repose sur la connexion organique des membres, leur écoute, leur humilité et le vocabulaire commun employé pour nommer les propositions. Il y a aussi quelque chose d'innommable, relevant de la culture de groupe, qui a permis le développement d'une sensibilité commune, de référents communs, qui alimentent le processus décisionnel. C'est la petite magie qui opère...

Les membres du groupe communiquent sans parole, donnent ensemble un sens, une direction à leur œuvre commune. Au terme de son exécution, on se retrouve avec une proposition de début, de fin, et de déroulement entre les deux. Le travail dramaturgique peut alors se faire, en même temps que le retour sur l'exercice, sous la forme de discussions.

Le groupe discute du résultat et du sens qu'il prend pour chacune d'entre eux et elles.

Partition entre les cercles Esthétique et Politique



ROXANNE : On réalise aussi que la forme collective de notre processus décisionnel, telle que nous l'avons adoptée, induit de manière presque automatique une certaine esthétique relevant du flash onirique, du collage, de l'association et de la superposition. On est vraiment dans une culture de l'hétéroclite. C'est une prise de position pour un type d'écriture scénique que nous devons assumer. Est-ce que ça signifie pour autant que nous privilégions le processus au profit du résultat? Pas nécessairement. Le processus étant esthétisé comme partie intégrante du résultat, on lui attribue une valeur artistique. Le phénomène de la rencontre des diverses propositions des artistes est considéré comme une œuvre en soi, au même titre que les propositions elles-mêmes.

JANNE : Jusqu'ici, sur le plan des dynamiques de groupe, ça se déroule assez bien. Tout le monde est vraiment chouette! On rencontre très peu de confrontation, ou d'expression des désaccords. Quand ils surviennent, les clivages entre différentes idéologies ou différents processus constituent donc, d'une manière générale, des occasions de décortiquer ces différences et de mieux dialoguer.

PARTIE 5 : PHASE DE PRODUCTION

Huitième plateau – première « lecture de plateau »

ANGLESH : Là, ça se corse un peu. Le stress monte, les nerfs craquent de temps en temps. On passe beaucoup de temps à discuter des émotions de chaque collègue, ce qui met en péril l'avancement du travail. Le drame prend beaucoup de place. Des fois, je me dis que ça prendrait un chef. C'est utopique de penser que tout le monde peut être égal. Ouais. Moi, je verrais le collectif avec un chef!

ROXANNE : Certain.e.s songent à quitter le groupe. On dirait que chaque semaine, une nouvelle crise survient. Ça nous donne pas mal de fil à retordre. Chaque fois, on la gère au mieux de nos capacités, mais je réalise qu'aucun.e de nous n'est véritablement outillé.e pour procéder aux interventions donc le groupe aurait besoin. Peut-être aurait-il fallu une personne spécialisée en psychologie pour nous accompagner pendant cette expérience?

Gestion de soi
CrisesHumain vs Avancement du travail
(dans le cercle Interrelationnel)Gestion de la dynamique de groupe
Structures de communication
(Entre les cercles Interrelationnel et Politique)

(Filage sur rouet) Le retors! Le fameux retors, essentiel dans le processus, conditionne l'aspect final du fil. Ça consiste à "assembler" deux ou plusieurs brins filés entre eux, pour donner plus de solidité, de régularité et de douceur au fil.

Vient donc le moment du travail de procéder à une « première lecture » de cette écriture de plateau en construction.

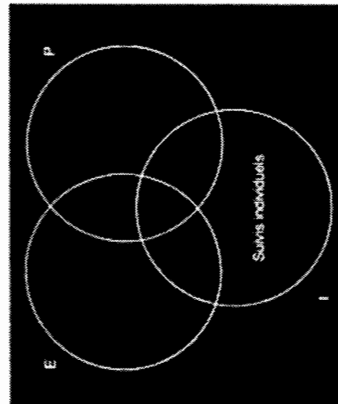
Première « lecture de plateau »
(dans le cercle Esthétique)

Je m'assure d'effectuer un suivi individuel chaque mois auprès de tous les membres du groupe, au cours duquel je leur pose plusieurs questions en lien avec le travail en cours... Je remarque que, à quelques reprises, les rencontres individuelles révèlent certaines frustrations, certains désaccords, qui ne sont pas exprimés hors de ces discussions confidentielles. Les suivis individuels permettent au moins d'exprimer ces préoccupations, pour tenter d'éviter les refoulements.

KIM : Le *refouillage*, ça me dérange. J'essaie d'être transparente, et j'espère que les autres le sont aussi. Je trouve ça dommage. Par contre, de temps en temps, on arrive à discuter franchement de ce qui bloque, et ça m'encourage, parce que ça débloque des choses.

ANGLESH : Je ne dis pas ce que je pense au groupe, parce que j'aime pas les drames, et je ne veux pas perdre de temps là-dessus. Ça reste des détails pour moi. Ce qui est important, c'est de faire avancer la création. Je suis vraiment content. J'avais une vision dans la tête, et il en reste 5%. C'est dur de tuer ça constamment, mais je sens vraiment que j'arrive à contribuer. Je commence à avoir envie de prendre le lead.

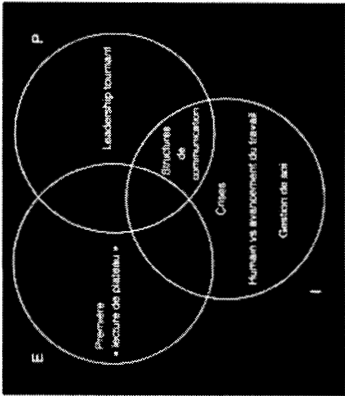
Suivis individuels dans le cercle Interrelationnel



Les participant.e.s ne partagent pas toutes ces préoccupations avec le groupe, peut-être parce qu'ils et elles savent que le projet est temporaire, ou encore peut-être que les rencontres espacées rendent ces préoccupations plus facilement tolérables... Bref, pour des raisons dont les facteurs sont sans doute nombreux et incertains, les rapports interrelationnels sont assez légers et fluides... Jusqu'à ce

qu'on entre dans la phase de production.

Les membres du groupe discutent entre eux et elles, de plus en plus fort, jusqu'à ce que leurs débats se transforment en dispute qui entame la narration.



En théorie, le principe est assez simple : il s'agit de traverser chaque morceau de l'œuvre sans faire de travail de détail, pour avoir en tête son entier. Cependant, en pratique, ce n'est pas aussi simple de faire une « première lecture », puisque plusieurs éléments qui ont été superposés se trouvent modifiés les uns par les autres. Ainsi, il devient difficile de délimiter ce qui constitue un travail de détail et ce qui n'en est pas, surtout quand personne n'a l'autorité, si l'on veut, de trancher sur la question.

Au fil de nos réflexions en rétrospective, il a semblé pertinent à plusieurs membres du groupe d'imaginer, lors de la phase de production, un système de travail avec un leadership tournant.

Leadership tournant
(dans le cercle Politique)

Ainsi, à partir de cette étape, chaque rencontre serait dirigée par une personne différente, selon le même principe que les laboratoires individuels. Par contre, la personne qui se retrouvera en charge de diriger la rencontre le fait en étant au service de la partition générée par l'ensemble du groupe. Ainsi, son rôle d'« autorité morale » est presque uniquement structurant, alors que l'aspect créatif est temporairement mis en suspens.

Neuvième tableau – les « corps étrangers »

Au cours de cette « première lecture de plateau », une surprise attend le groupe. Sur la partition, à l'étage la musique, une participante a fait la proposition d'un élément qui n'avait pas encore été construit, mais qui avait été inspiré par une séance de travail commune. Ça peut se révéler problématique, puisque les autres membres du groupe n'ont pas eu accès au fil de pensée qui a évolué entre la séance de travail commune et cette création faite à l'extérieur du laboratoire.

Apparition de la proposition étrangère

KIM : À ce moment, il est possible que quand le participant.e propose au groupe cette œuvre que nous pouvons qualifier d'« étrangère » ou d'« indépendante », les autres

réagissent avec une certaine réticence, cherchant à comprendre le pourquoi du comment de cette proposition en posant des questions à leur collègue. La personne en question, qui ne sait pas forcément comment répondre à toute cette intellectualisation de son impulsion créatrice, peut se sentir obligée de se justifier, ou encore devenir un peu défensive. Pourtant, si le groupe souhaite explorer à fond les potentialités de la création interartistique, cette situation risque fortement de se présenter. Comment l'accueillir ?

Marie-Christine Lesage parle dans son livre de l'identité des différents arts. Elle écrit que même si ce qui définit une discipline artistique ou une autre peut évoluer, fluctuer d'une pratique à une autre, il faut quand même prendre conscience que certains médiums ont des particularités immuables :

[L]'interartistique devrait être envisagé comme une dynamique de la complexité [...] « inter » indique à la fois le lien, la relation, la connexion (ce qui relie les arts entre eux [...]), et l'écart, la différence, l'hétérogène (ce en quoi les arts se distinguent les uns des autres dans leur pratique et leurs modalités expressives). Il n'est possible de parler d'interartistique que dans la mesure où l'on reconnaît à chaque art une identité, même minime, tout en sachant que celle-ci est mouvante.
- Lesage, 2008

Il y a une différence notable entre les rythmes de création des arts de la scène (arts vivants) et les arts visuels, ou même l'écriture textuelle ou musicale, qui peuvent parfois trouver leur plein épanouissement dans un certain isolement.

JANNE : Parfois, un musicien a besoin d'un temps de composition, donc d'isolement, qui ne peut pas toujours se produire dans l'immédiat d'une improvisation. Si il veut avoir quelque chose de concret à apporter à la proposition commune, il lui faut trouver son matériel, et visualiser le potentiel sonore de son idée. L'outil qui a été imaginé pour pallier à cet obstacle provient encore une fois de la sociocratie, dans cette perspective de libération de la parole. Afin d'éviter qu'une longue discussion pousse le groupe à trop intellectualiser, et que ça génère plus de défensive, nous nous projetons dans le concret. Le groupe veut bouger, agir, construire concrètement. Alors on trouve une idée qui se place vraiment dans l'action.

Exécution de l'exercice d'apprivoisement

Bon alors l'exercice, c'est qu'au lieu de parler à la personne qui a amené une proposition tardive, on parle directement à l'œuvre, on interagit avec elle. On fait entrer l'œuvre dans l'espace de travail, et les membres du groupe se lancent dans une exploration (avec ou sans

parole) avec celle-ci. Pour intégrer ces « corps étrangers » à l'ensemble du groupe, il est important de prendre le temps de les apprivoiser, même si cela met en suspens la phase de production. Bien entendu, l'idéal serait de prendre conscience de ces nouveaux éléments avant d'entamer la « première lecture de plateau », pour que ces enjeux soient réglés au moment de traverser la partition et de se donner une vue d'ensemble.

On placera donc cet outil à la rencontre des sphères Esthétique et Interrelationnelle, puisque cette idée de reconnaître les identités immuables à la base de certains médiums immuables) des individus. Ainsi, ces manières d'adapter le travail aux différents besoins de chaque artiste, ou de chaque individu permettent en quelque sorte une dédramatisation des enjeux de différence par l'action concertée vers une direction commune.

*Les corps étrangers : exercice d'apprivoisement
(entre les cercles Esthétique et Interrelationnel)*

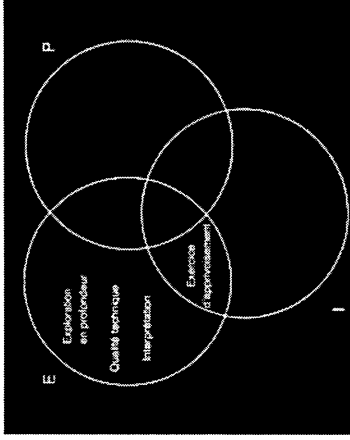
KIM : Je suis vraiment surprise, en bien. Le chaos est un très beau mot pour décrire comment on est arrivés à élarger les post-it, ça m'encourage. J'ai hâte de voir le travail de détail, c'est là que tout va se jouer. Il y a un super potentiel, et j'espère trouver une voie accessible. J'ai peur de tomber dans cette tendance actuelle où la ligne dramaturgique ne se rend pas au public. Il va falloir trouver une manière de garder nos beaux tableaux tout en restant accessible...

Dixième tableau – explorations techniques

Une fois que cette étape du travail est terminée, on entre dans une phase plus technique de travail de détail et d'interprétation.

Le leadership tournant se poursuit donc, mais ce rôle prendrait une place plus créative.

Ainsi, en faisant écho à leur fonction de « chefs d'orchestre » dans leur discipline de prédilection, ou en choisissant quelque chose de complètement hors de leur zone de confort, chaque participant.e pourrait, chacun.e son tour, explorer en profondeur une partie de la partition.



*Exploration en profondeur
Qualité technique
Interprétation
(dans le cercle Esthétique)*

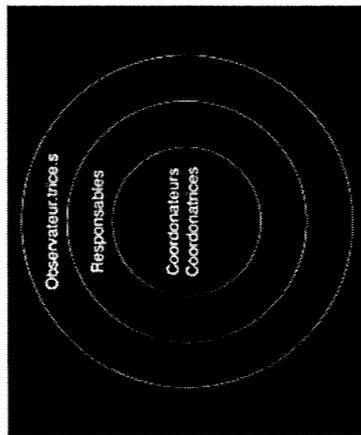
Plan du retraitail par séance et par « leader »

AUDREY : Au fil de toutes ces étapes, de formation du groupe, de création, de décision et de production, les membres « observateur.trice.s » mentionné.e.s plus tôt ont un rôle témoin très important.

En effet, leur présence pousse le groupe à garder en tête le contact avec le public à chaque moment. Les commentaires, observations, suggestions qu'elles peuvent partager avec le collectif, font partie intégrante du processus. D'une part, le rapport au public renvoie directement à la fonction sociale de l'expérience scénique qui sera proposée; et d'autre part, cet « œil extérieur » permet un recul sur le travail en cours que les membres du groupe ne peuvent pas forcément développer en même temps que la création, puisqu'aucun.e metteur.e en scène n'exerce cette fonction dans le groupe.

AUDREY : Pendant les six mois de laboratoires, j'étais observatrice. Maintenant, je participe à la création collective de cette démonstration. Alors aujourd'hui, nos observateurs et observatrices, c'est vous. Merci de la générosité de votre regard.

Retour au schéma des membres



PARTIE 6 : RETOURS CRITIQUES

Je remarque que les difficultés liées à l'efficacité de la dynamique surviennent principalement dans la phase de production. C'est à ce moment que je mets en question l'idée que je me faisais d'une création collective. Est-ce que la création collective se doit aussi d'être une production collective ?

KIM : *Témoignage libre sur le fait de passer à travers différents laboratoires, découvrir tout le monde. Les rencontres hebdomadaires versus un processus intensif plus concentré. L'organisation du temps qui aurait servi nécessaire. L'engagement et la solidarité.*

JANNE : *Témoignage libre sur la découverte du travail avec le corps, la conscience de plusieurs sous-esthétiques comme la lumière le corps, la matière, les mots. Travail sur la discipline, l'écoute, la concentration, canaliser l'énergie. Ça m'a apporté beaucoup.*

Je demeure convaincue, suite à mon expérience auprès de ce groupe, que bien qu'un processus comme celui-là demande beaucoup plus de temps et une gestion plus complexe, il contient aussi son lot d'avantages : l'œuvre qui en naît est pour moi nécessairement plus riche, car elle constitue une trace des interactions plurielles et multicolores entre ses créateurs et créatrices. La création devient un micro-village peuplé d'une grande diversité d'univers qui, comme dans le monde, doivent coexister, avec toutes les conséquences que ça implique sur les plans Esthétique, Interrelationnels et Politique.

ANGLESH : *Témoignage libre sur la cohérence d'une seule ligne, les remarques sur l'engagement du personnel dans un contexte professionnel, appréciation de l'ouverture et de l'honnêteté qui s'est installée « Ça m'a permis de découvrir quel genre de citoyen je suis ». « Finalement, je pense que je pourrai réutiliser plusieurs de ces outils dans ma pratique, même pour les projets qui ne sont pas collectifs à proprement parler. Tous les projets peuvent avoir une forme de collectivité. »*

JEAN-PATRICK : *Témoignage libre sur l'intérêt de voir comment on peut calibrer les efforts, les attentes, la motivation, l'engagement de tout le monde. On a tous les en nous de l'égoïsme et de la générosité. C'est le même problème en politique. C'est le même problème dans la vie. On l'a vu pendant la grève de 2012, et je l'ai vécu dans plusieurs groupes militants. Mais même si ces principes démocratiques sont longs et fastidieux, c'est important de les vivre, tout en posant un regard critique.*

ROXANNE : *Témoignage libre sur le travail avec des non-danseuses et non-danseuses, sur l'engagement artistique dans un contexte bénévole, sur les difficultés de faire une place à un tel projet dans la réalité financière des artistes contemporains*

ŒUVRE COLLECTIVE

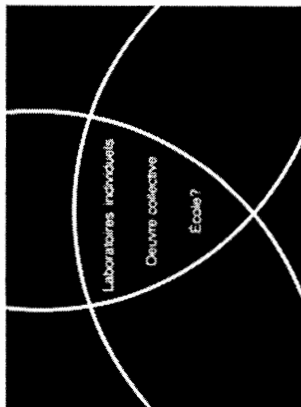
(au centre du diagramme, avec LABORATOIRES)

J'observe également que, pour pleinement assumer tout ce que le collectif implique, il pourrait être utile de développer des formations d'auto-gestion, un genre d'éveil qui permettrait de cerner et de reconnaître les règles qui régissent habituellement les structures de travail dans les arts de la scène, et à identifier comment ces règles peuvent être remises en question, pour en créer de nouvelles. Peut-être qu'il faudrait donc proposer que les groupes collectifs nomment et développent un mandat d'éducation parmi leurs activités.

ÉCOLE?

(au centre du diagramme, avec LABORATOIRES ET ŒUVRE COLLECTIVE)

Le groupe se rassemble autour du rouet



Une chose est sûre, ce projet de recherche-crédation m'a amenée à mieux comprendre mon processus de création, ainsi que les dynamiques de groupe au sein desquelles ce processus s'était construit. J'ai été à même de tester, d'améliorer, et même d'inventer plusieurs outils de travail qui me paraissent aujourd'hui plus pertinents que jamais. Mais je me rends compte du même souffle de l'étendue de mon ignorance, des outils qui demeurent à inventer, des expériences encore à faire, et surtout de la nécessité de prendre du recul afin d'analyser ce laboratoire et de relever tout ce que je ne vois pas encore... une fois que la laine est filée, il reste encore à sortir les aiguilles à tricoter!

Je réalise que la création collective interartistique relève d'une prise de position et de convictions personnelles qui se voient mises à rude épreuve, en ce qui concerne notre rapport à la liberté, et à la responsabilité, à l'autre, à l'art. Surtout, cette prise de position se doit d'être accompagnée d'une volonté de résister aux impératifs de productivité, d'auto-entreprenariat, d'efficacité et d'instantanéité qui gouverne une bonne partie des structures de productions artistiques, mais aussi notre société contemporaine.

Ça prend du temps. De l'engagement. De la générosité. De la solidarité.

J'ose espérer que les outils et les pistes de réflexion qu'on vous a proposés vont inspirer les aventuriers et aventurières de la liberté à repenser leurs structures de création et à écrire leurs propres règles du jeu. C'est toujours plus facile de suivre les règles des autres que d'inventer les siennes, mais...

TOUJOURS LES MEMBRES : « *Pas game!* »

Concédon que des créations collectives puissent être plus "authentiques" que d'autres, parce qu'elles tiennent davantage compte, au moins au niveau de la composition du groupe, des objectifs premiers que visaient les tenants du mouvement : s'appropriier à part entière tous les pouvoirs de création et d'intervention aux différents niveaux du phénomène théâtral.

-Lorraine Hébert, 1977

Avez-vous des questions? Des observations? Des réflexions à partager?

Discussion avec le public.

FIN

ANNEXE B

APERÇU DU BLOG

Le Blog, contenant des extraits vidéo et compte-rendus du laboratoire, est disponible en ligne à l'adresse theatredelodysee.org

Pour y accéder :

Dans le menu, cliquer sur « Labo UQAM ».

Entrer le mot de passe : EST2940



The screenshot shows the website for Theatre de l'Odyssee. At the top left is the logo, a stylized figure in a circle with the text 'THÉÂTRE DE L'ODYSSÉE' and 'Recherche. Création Performance'. To the right is a navigation menu with links: 'Billetterie', 'Créations', 'Activités', 'Publications', 'À propos', 'Contact', and 'Labo UQAM'. Below the menu are three main content blocks. The first block on the left is titled '12 janvier: Présentation de la conférence-démonstration' with the date 'January 14, 2017' and a video thumbnail titled 'Sur les traces d'une odys...' showing a person on stage. The middle block is titled '27-28 octobre: Fin du laboratoire' with the date 'October 28, 2016' and a video thumbnail showing a person in a dark room with the text 'Z0010009'. Below this video is a short text snippet. The right block is titled 'Membres' and lists several names and roles, such as 'Geneviève Boileau, TDO/ÉST responsable du projet' and 'Francine Alepin, ÉST codirectrice du mémoire-crédation'. At the bottom of the middle block is a blue button that says 'Voir plus'.

THÉÂTRE DE L'ODYSSÉE
Recherche. Création Performance

Billetterie | Créations | Activités | Publications | À propos | Contact | Labo UQAM

12 janvier: Présentation de la conférence-démonstration
January 14, 2017

Sur les traces d'une odys...

Après de nombreux chancellements, deux départs et bien des nuits blanches, nous avons réussi à présenter une conférence-démonstration qui reproduit les principaux outils et procédés étudiés au cours du laboratoire de recherche-crédation.

27-28 octobre: Fin du laboratoire
October 28, 2016

Z0010009

Les rencontres finales ont pour objet de déterminer si le groupe souhaite présenter l'enchaînement du tableau ou non au début de la conférence-démonstration. Nous avons aussi reçu la visite de Jacinthe Racine, qui signe la conception lumière de ladite conférence-démo....

Membres

Geneviève Boileau, TDO/ÉST
responsable du projet

Francine Alepin, ÉST
codirectrice du mémoire-crédation

Yves Jubinville, ÉST
codirecteur du mémoire-crédation

Jean-Patrick Reyssat, TDO
performeur + ass. mise en scène

Marie Filiatrault, TDO
performeuse + ass. mise en scène

Jeanne Lauzier, coll.
performeuse

Roxanne Larochelle-Mosseau,
coll.
performeuse

Voir plus

BIBLIOGRAPHIE

Adorno, T. W. et Lauxerois, J. (2002). *L'art et les arts: Theodor W. Adorno. Textes réunis, trad. et présentés par Jean Lauxerois*. Paris: Desclée de Brouwer.

Adriansen, H. K., et Krohn, S. (2014). Mindfulness for Group Facilitation: An Example of Eastern Philosophy in Western Organizations. *Group Facilitation: A Research and Applications Journal*, (13), 13-35.

Artaud, A. (1979 [1936]). *OEuvres complètes. 5: Autour du théâtre et son double et des Cenci* (nouv. éd. revue et augm). Paris: Gallimard.

Artaud, A. (2007). *L'Évolution du décor - Théâtre Alfred Jarry - Trois œuvres pour la scène - Deux projets de mise en scène - Notes sur les tricheurs de Steve Passeur - Comptes rendus - À propos d'une pièce perdue - À propos de la littérature et des arts plastiques*. (Nouv. éd., rev. et augm). Paris: Gallimard.

Baldwin, J., Larrue, J.-M., Page, C., et International University Theatre Association. (2008). *Vies et morts de la création collective = Lives and deaths of collective creation*. Sherborn, Mass.; Salaberry-de-Valleyfield (Québec): Vox theatri ; Presses collégiales du Québec.

Bansat-Boudon, L. (2004). *Pourquoi le théâtre?: la réponse indienne*. Paris: Mille et une nuits.

Banu, G. (2013). Eugenio Barba et l'Odin Teatret: des survivants militants. *Art Press*, (396), 61-68.

Barba, E. (1999). *Théâtre: solitude, métier, révolte*. Saussan: L'Entretemps éditions.

Barba, E. (2003). Grandfathers, Orphans, and the Family Saga of European Theatre. *New Theatre Quarterly*, 19(2), 108-117.
<https://doi.org/10.1017/S0266464X03000034>

Barba, E. (2004a). *Le canoë de papier: traité d'anthropologie théâtrale*. Saussan: Entretemps.

Barba, E. (2004b). The House of My Origins—and My Return. *TDR/The Drama Review*, 48(1), 6-10. <https://doi.org/10.1162/105420404772990637>

Barba, E., et Müller, C. (2007). *Le training de l'acteur*. Arles; Paris: Actes Sud ; Conservatoire national supérieur d'art dramatique : Centre national du théâtre.

Barba, E., et Savarese, N. (2008). *L'énergie qui danse: un dictionnaire d'anthropologie théâtrale*. Montpellier: L'Entretemps.

Basch, V. (2008). *L'individualisme anarchiste: Max Stirner*. Paris: Archives Karéline.

Beauchamp, H. (1995). Le Nouveau théâtre expérimental. Neuf cahiers sous boîtier. Conception de Jean-Pierre Ronfard et Claudine Raymond; coordination de Claudine Raymond; conception graphique de Folio et Garetti, s.l. [Montréal], s.é. [NTE], s.d. [1995]. *L'Annuaire théâtral: Revue québécoise d'études théâtrales*, 7(18), 276. <https://doi.org/10.7202/041277ar>

Beauchamp, H., et Larrue, J.-M. (1990). Les cycles Repère: Entrevue avec Jacques Lessard, directeur artistique du Théâtre Repère. *L'Annuaire théâtral: Revue québécoise d'études théâtrales*, (8), 131. <https://doi.org/10.7202/041114ar>

Benjamin, E. (2018). The creative artists support group: a therapeutic environment to promote creativity and mental health through person-centered facilitation. *Person-Centered & Experiential Psychotherapies*, 17(2), 111-131. <https://doi.org/10.1080/14779757.2018.1440624>

Bernard, C. (1865). *Introduction à l'étude de la médecine expérimentale*, Paris, Garnier-Flammarion

Boilard, J. (1994). Impressions sur un stage avec Eugenio Barba. *Jeu*, (70), 73–80.

Borie, M. (1989). *Antonin Artaud: le théâtre et le retour aux sources ; une approche anthropologique*. Paris: Gallimard.

Bouko, C. (2011). *Théâtre et réception Le spectateur postdramatique*. Brüssel: P.I.E.-Peter Lang S.A. Consulté à l'adresse <http://nbn-resolving.de/urn:nbn:de:101:1-201311053389>

Boutin, F., Laforest, D., & Ouellet, P. (2002). *Communautés de sens: identités littéraires et sens commun*. Sainte-Foy]; [Montréal: CELAT : UQAM.

Cadieux, A. (2009). *L'improvisation dans la création collective québécoise : trois troupes par elles-mêmes* (Mémoire de maîtrise). Université du Québec à Montréal, Montréal.

Canivenc, S. (2011). *L'autogestion dans la société de l'information québécoise*. Chaire de recherche du Canada sur les enjeux socio-organisationnels de l'économie du savoir (et du Centre de Recherche sur les Innovations Sociales).

Chang, H. (2008). *Autoethnography as method*. Walnut Creek, Calif: Left Coast Press.

Collectif1. (2017). Les temps collectifs *Aparté arts vivants*, (5)

Collectif2. (1978). Les Enfants du Paradis/ L'Eskabel / La Gang des Autobus / Le Groupe de la Veillée / Le Groupe de la planification des dérives urbaines / Le groupe Téatram / Lacannerie / La Marmaille / Organisation Ô / Le Théâtre de Carton / La Rallonge / Le Théâtre de l'Oeil / Le Théâtre en l'Air / Le Théâtre Euh! / Le Théâtre expérimental de Montréal / Zoogep Grandby Circus. *Jeu*, (8), 79-123.

Collectif. (2007). *L'Autogestion, une idée toujours neuve, bilan des tentatives révolutionnaires et des expériences en milieu capitaliste*. *Alternative libertaire*.

Cornellier, B. (2018). of the North. L'appropriation culturelle et la romance du « copyleft ». *Liberté*, (321), 69-70.

Côté, M.-H. (2005). Une approche anthropologique. *À bâbord!*, (12). Consulté à l'adresse <https://www.ababord.org/Une-approche-anthropologique>

Dansereau, A., et Masson, Y. (1980). *Cinq collectifs de création théâtrale au Québec: méthodes de création, modes de fonctionnement* (Mémoire de maîtrise). Université de Sherbrooke, Sherbrooke.

Darier, E. (1989). À propos d'autogestion et d'émancipation—deux essais Gabriel Gagnon et Marcel Rioux Québec: Institut québécois de recherche sur la culture, 1988, 190 p. *Canadian Journal of Political Science*, 22(04), 860. <https://doi.org/10.1017/S0008423900020382>

Dastooreh, K. (2016). Penser la résistance avec Foucault. *Strathèse*, (3). Consulté à l'adresse <http://strathese.unistra.fr/strathese/index.php?id=592>

David, G. (1981). AQJT : un congrès de transition. *Jeu*, (19), 25-28.

De Blois, I. (2015). *Le Théâtre Parminou : 40 ans d'histoires*. Productions Triangle.

Dennis, R. (2009). Sensing the story: structure and improvisation in writing for performance. *Journal of Writing in Creative Practice*, 2(2), 231-249. <https://doi.org/10.1386/jwcp.2.2.231/1>

Desjardins, R.-L. (1973). *Exploration théorique du concept de non-directivité et une tentative d'application au niveau de l'enseignement* (Thèse de doctorat). Université d'Ottawa, Ottawa.

Dopinescu, L. (2012). Performativité, Liviu Dopinescu [Universitaire]. Consulté 3 août 2017, à l'adresse <https://effetsdepresence.uqam.ca/publications/definitions/performativite.html#liviu-dopinescu>

Doyon, R., & Freixe, G. (2014). *Les collectifs dans les arts vivants depuis 1980*. Vic la Gardiole: L'Entretemps Editions.

Drennan, B. (1992). Repenser le rituel et le théâtre dans le contexte de la postmodernité. *L'Annuaire théâtral: Revue québécoise d'études théâtrales*, (12), 41. <https://doi.org/10.7202/041174ar>

Dubois, Jérôme. (2009). Le corps humain au fondement de la compréhension des pratiques performatives. *m@gm@*, 07(3).

Dumais, F. (2010). *L'appropriation d'un objet culturel: une réactualisation des théories de C.S. Peirce à propos de l'interprétation*. Québec: Presses de l'Université du Québec.

Dupuis-Déri, F. (2007). L'anarchie dans la philosophie politique. *Le Partage*. Consulté à l'adresse <http://partage-le.com/2014/12/francis-dupuis-deri-lanarchie-dans-la-philosophie-politique-2007/>

Dutil, C. (1982). *Vers une transformation du processus de la création collective en théâtre au Québec* (Mémoire de maîtrise). Université de Sherbrooke, Sherbrooke.

Endenburg, G. (1998). *Sociocracy: the organization of decision-making: « no objection » as the principle of sociocracy*. Delft: Eburon.

Endenburg, G., & Pearson, M. (1998). *Sociocracy as social design: its characteristics and course of development, as theoretical design and practical project*. Delft: Eburon.

Féral, J. (1993). Pourquoi l'anthropologie théâtrale? Entretien avec Nicola Savarese. *Jeu*, (68), 119-133.

Féral, J. (2013). De la performance à la performativité. *Communications*, 92(1), 205. <https://doi.org/10.3917/commu.092.0205>

Foucault, M. (1982). The Subject and Power. *Critical Inquiry*, (8(4)), 777-795.

Foucault, M. (2017). La magie – le fait social total. *Zilsel*, 2(2), 305. <https://doi.org/10.3917/zil.002.0305>

Frappier, R. (1970). *Le Grand Film Ordinaire* [Vidéocassette VHS]. Montréal: Faroun Film.

Fréchette, C. (1985). Théâtre de Carton : Virage en douceur. *Jeu*, (36), 149-152.

Fret, J., Masłowski, M., Université de Paris IV: Paris-Sorbonne, & Instytut im. Jerzego Grotowskiego (Éd.). (2013). *L'anthropologie théâtrale selon Jerzy Grotowski*. Paris: Éditions de l'Amandier.

Gosselin, P., et Le Coguiec, É. (Éd.). (2006). *La recherche création: pour une compréhension de la recherche en pratique artistique*. Québec, Canada: Presses de l'Université du Québec.

Grossman, E. (2006). *Antonin Artaud: un insurgé du corps*. Paris: Gallimard.

- Grotowski, J. (1977). *Vers un théâtre pauvre*. Lausanne: L'Âge d'homme.
- Grotowski, J. (1997). *La lignée organique au théâtre et dans le rituel : [cours et séminaire 20 oct. 1997] enregistrement sonore* [2 cassettes son. (3 h) analogique dans un coffret]. Villefranche-du-Périgord, France Le livre qui parle.
- Gruslin, A. (1985). Le théâtre politique au Québec : une espèce en voie de disparition. *Jeu*, (36), 32-39.
- Hébert, L. (1976). *La fonction de l'acteur québécois dans la création collective* (Mémoire de maîtrise). Université de Montréal, Montréal.
- Hébert, L. (1985). Sauve qui peut le théâtre! : Itinéraire d'un théâtre populaire. *Jeu*, (36), 25-31.
- Institut Ideodynamic. (2016). Sociocratie. Des sociétés pour tous et avec tous. Consulté 19 octobre 2016, à l'adresse <http://www.sociocratie.net>
- Jubenville, Y. (2017). Le collectif à l'ère de la culture du projet. *Aparté arts vivants*, (5), 40-41.
- Jung, C. G. (1971). *Les Racines de la conscience: études sur l'archétype*. Paris: Buchet/Chastel.
- La Casinière, N. de, Chambat, G., Chaunier, F.-X., Romnée, R., et Siméon, F. (2017). *De l'autogestion: théories et pratiques*.
- La Chance, M. (1987). Déploiement et résistances chez Foucault. *Philosophiques*, 14(1), 33. <https://doi.org/10.7202/027002ar>
- Lavoie, P. (1985). Nouveau Théâtre Expérimental Le 5-10-15 de l'expérimental. *Jeu*, (36), 114-118.
- Le Coguiec, É. (2016). Fiction, Journal de Bord et Recherche Création. *c e n a*, (20), 39-50.
- Le Moigne, J. L. (1994). *La théorie du système général: théorie de la modélisation*. Paris: Presses universitaires de France.

- Leavitt, J. (2005). Les structuralismes et les mythes. *Anthropologie et Sociétés*, 29(2), 45. <https://doi.org/10.7202/011894ar>
- Lefebvre, P. (2007, octobre). Le théâtre des métamorphoses, évolutions du théâtre québécois depuis les états généraux de 1981. Conseil québécois du théâtre. Consulté à l'adresse <https://cqt.ca/files/d6017a1be3717983473e981c969d660a.pdf>
- Lesage, M.-C. (2008a). *Théâtre et interdisciplinarité*. Paris: Presses Sorbonne nouvelle.
- Lesage, M.-C. (2008b). Scène contemporaine et recherches interdisciplinaires au Québec. *Globe: Revue internationale d'études québécoises*, 11(2), 169. <https://doi.org/10.7202/1000527ar>
- Lestrat, D. (2016). La démocratie est la préhistoire de l'anarchie - Entretien avec Yannis Youlountas. *Le monde libertaire*, (63).
- Lévi-Strauss, C. (1973). *Anthropologie structurale. 2: ...* Paris: Plon.
- Marechal, G. (2010). Autoethnography. In *Encyclopedia of Case Study Research* (Sage, p. 43-45). Mills, Durepos, Wiebe.
- Marengo, Izabella. (1971). *L'expérience du sacré pouvant être vécue dans le cadre d'un travail de création et d'interprétation en danse* (Mémoire de maîtrise (mémoire-créditation)). Université du Québec à Montréal, Montréal.
- Mauss, M., & Paulme, D. (2004). *Manuel d'ethnographie*. Paris: Payot & Rivages.
- Mèredieu, F. de. (2009). *L'affaire Artaud: journal ethnographique*. Paris: Fayard.
- Dfrenne, Mikel. (1978, mai 3). Pour un art populaire autogéré», le Monde.
- Monfort, A. (2009). Après le postdramatique : narration et fiction entre écriture de plateau et théâtre néo-dramatique. *Trajectoires [En ligne]*, (3). Consulté à l'adresse <http://journals.openedition.org/trajectoires/392>
- Nägele, R. (2004). L'Autre Scène : entre(nt) Brecht et Artaud. *Revue de littérature comparée*, n o 310(2), 147-154.

Passeron, R. (1994). Poïétique et histoire. *Espaces Temps*, 55(1), 98-107. <https://doi.org/10.3406/espato.1994.3912>

Pavis, P. (2001). Les études théâtrales et l'interdisciplinarité. *L'Annuaire théâtral: Revue québécoise d'études théâtrales*, (29), 13. <https://doi.org/10.7202/041453ar>

Picard, F. (2006). La mise en scène des rituels. In *L'Ethnographie* (L'Entretiens, p. 59-71).

Poupart, J., et Groupe de Recherche Interdisciplinaire sur les Méthodes Qualitatives (Éd.). (1997). *La recherche qualitative: enjeux épistémologiques et méthodologiques*. Montréal: Morin.

Pradier, J.-M. (1997). Ethnoscénologie: la chair de l'esprit. Laboratoire d'Ethnoscénologie Université de Paris 8. Consulté à l'adresse <https://effetsdepresence.uqam.ca/upload/files/articles/ethnoscenologie.pdf>

Pradier, J.-M. (2000). *La scène et la fabrique des corps: ethnoscénologie du spectacle vivant en Occident, Ve siècle av. J.-C. - XVIIIe siècle*. Pessac: Presses universitaires de Bordeaux.

Pradier, J.-M. (2001). L'ethnoscénologie. Vers une scénologie générale. *L'Annuaire théâtral: Revue québécoise d'études théâtrales*, (29), 51. <https://doi.org/10.7202/041455ar>

Quartier. (1985). Du collectivisme à la délégation ». *Jeu*, (36), 159–164. *Jeu*, (36), 159-164.

Radosavljević, D. (2013). *Theatre-making: interplay between text and performance in the 21st century*.

Roberge, J. (2011). Roland Barthes au théâtre de la Cité. *Cahiers de recherche sociologique*, (51), 139. <https://doi.org/10.7202/1015001ar>

Rogers, C. (1971). Carl Rogers describes his way of facilitating encounter groups. *The American Journal of Nursing*, 71(2), 275-279.

Rouleau, J. (2016). Bricolage méthodologique: autoethnographie et recherche-creation. *COMMposite*, 19(1), 94-113.

Roy, L. (1980). *La création collective : vécue par des troupes de théâtre et des groupes populaires*. (Mémoire de maîtrise). Université de Sherbrooke., Sherbrooke.

Ruprecht, A. R. (1993). L'aventure eskabélienne et le rituel postartaudien: un théâtre de l'exclusion au Québec», *L'Annuel théâtral: revue québécoise d'études théâtrales*. Montréal. En ligne: Numéro 13-14, 1993, pp. 39-57. *L'Annuaire théâtral*, (13-14), 39-57.

Ruprecht, A. R. (1994). *Jacques Crête et le théâtre l'Eskabel un théâtre artaudien au Québec*. National Library of Canada = Bibliothèque nationale du Canada, Ottawa.

Saïd, E. W. (1994). *Orientalism*. Consulté à l'adresse <http://search.ebscohost.com/login.aspx?direct=true&db=nlebk&AN=842875&site=ehost-live>

Sartre, J.-P. (1996). *La transcendance de l'égo: esquisse d'une description phénoménologique*. Paris: Vrin.

Savarese, N. (2000). Théâtre Eurasien. In *Encyclopédie Treccani* (2000, éd., p. 815-817). Rome: Istituto dell'Enciclopedia Italiana.

Schechner, R. (2004). *The future of ritual: writings on culture and performance* (1. paperback ed). London: Routledge.

Schechner, R., Pecorari, M., Cuisset, A., et Biet, C. (2008). *Performance: expérimentation et théorie du théâtre aux USA*. Montreuil-sous-Bois (Seine-Saint-Denis): Éd. théâtrales.

Schechner, R., & Brady, S. (2013). *Performance studies: an introduction* (3. ed). London: Routledge.

Steiner, A. (2008). Les militantes anarchistes individualistes : des femmes libres à la Belle Époque. *Amnis*, (8). <https://doi.org/10.4000/amnis.1057>

Straubhaar, R. (2015). The stark reality of the 'White Saviour' complex and the need for critical consciousness: a document analysis of the early journals of a Freirean educator. *Compare: A Journal of Comparative and International Education*, 45(3), 381-400. <https://doi.org/10.1080/03057925.2013.876306>

Tackels, B. (2013). *Ariane Mnouchkine et le Théâtre du Soleil*. Besançon: Les Solitaires intempestifs.

Tackels, B. (2015). *Les écritures de plateau: état des lieux*. Besançon: Les solitaires intempestifs.

Tillard, B. (2011). Temps d'observation ethnographique et temps d'écriture. *Les Sciences de l'éducation - Pour l'Ère nouvelle*, 44(4), 35. <https://doi.org/10.3917/lsdle.444.0035>

Trinquier, H. (2016). Démocratie directe ou anarchie. *Le monde libertaire*, (63: Démocratie lacrymogène).

Turner, V. W. (1982). *From ritual to theatre: the human seriousness of play*. New York City: Performing Arts Journal Publications.

Vais, M. (1985). Le théâtre expérimental : de l'hermétique à l'accessible. *Jeu*, (36), 44-52.

Viens, B. (1995). *Du rituel au théâtre analyse anthropologique de l'état de présence de l'acteur dans le théâtre actuel* (Mémoire de maîtrise en art dramatique). Université du Québec à Montréal, Montréal.

Villemure, Fernand. (1977). Aspects de la création collective au Québec. *Jeu*, (4), 57-71.

Vodoz, L. (1994). La prise de décision par consensus: pourquoi, comment, à quelles conditions. *Environnement et société*, (13), 57-66.

Wenger, É. (2005). *La théorie des communautés de sens : apprentissage, sens et identité*. Québec: Presses de l'Université Laval.

Wynants, N. (2015). Le théâtre du réel : une nouvelle vague flamande entre fiction et non-fiction. *L'Annuaire théâtral: Revue québécoise d'études théâtrales*, (58), 151. <https://doi.org/10.7202/1038325ar>

Young, J. O. (2005). Profound Offense and Cultural Appropriation. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 63(2), 135-146. <https://doi.org/10.1111/j.0021-8529.2005.00190.x>